
BIBLIOTECA NAZIONALE VITT. EMANUELE
201
20 A
29

STUDI STORICI

E ARCHEOLOGICI

SULLE ARTI DEL DISEGNO

PER

ROBERTO D'AZEGLIO

Socio di varie Accademie italiane ed estere e corrispondente dell'Instituto di Francia.

VOLUME SECONDO.





FIRENZE.

FELICE LE MONNIER.

1861.

STUDI STORICI

E ARCHEOLOGICI

SULLE ARTI DEL DISEGNO.



STUDI STORICI

E ARCHEOLOGICI

SULLE ARTI DEL DISEGNO

PER

ROBERTO D'AZEGLIO

Socio di varie Accademie italiane ed estere e corrispondente dell'Instituto di Francia.

VOLUME SECONDO.





FIRENZE.

FELICE LE MONNIER.

1861.



CONSIDERAZIONI

SOPRA IL COLORITO DI TIZIANO VECELLIO.



I.

Nella descrizione dell' Elide di Pausania si trovan menzionati alcuni altari di Giove che vedeansi nei tempii d' Olimpia e di Pergamo, e in quel di Giunone in Samo, formati colle ceneri dei sacrifizi stati offerti a que' numi in anteriore età,[1] quasi che con tal costumanza volessero gli antichi nel crescente tralignamento dell' umana specie rendere omaggio ad una virtù che riconoscean maggiore negli avi, e serbar preziosamentè le ultime vestige d' un culto che per l' eccellenza di quelli doveva essere più accetto alla divinità. Se Paolo Lomazzo, da cui ci venne trasmessa l'*Idea del Tempio della pittura,* sorgesse di nuovo a scrivere nel presente secolo, ei vedrebbe pur troppo come gli altari di quel tempio già sian da assimilarsi agli antichi d' Olimpia, di Pergamo e di Samo, preziose serbandovi le vestige delle offerte che alle muse si dedicarono in altri secoli, quando il fervor dell' arte e del culto insieme uniti produssero opere degne che in oggi più non rinascono.

Svolgendo gli annali della storia pittorica si odono in varii periodi le lagnanze, non solo degli scrittori, ma degli stessi artisti, sul tralignamento dell' arte. Le prime

[1] I sacerdoti d' Olimpia aspergeano quelle ceneri colle acque dell' Alfeo, e, compostone un bitume, ne costruivano il loro altare.

che a noi giungono, partono fin da mezzo il secolo decimoquarto, allorchè la pittura novellamente risorta procedeva con andamento ascendente verso il maggior segno che dai moderni dovesse attingersi. Leggiamo in Franco Sacchetti, scrittore contemporaneo al primo periodo dell' arte fiorentina, che Andrea Orgagna, pittore quattrocentista, trovandosi un giorno a crocchio con alcuni suoi familiari, mosse questione qual fosse il miglior maestro da Giotto in fuori. « Chi dicea che fu Cimabue, chi Stefano,[1] chi Bernardo,[2] chi Buffalmacco, e chi uno e chi un altro: Taddeo Gaddi, ch'era della brigata, disse: Per certo assai valentri dipintori sono stati . . . . ma quest' arte è venuta e vien mancando tutto dì. »[3] Alle lagnanze del Gaddi doveva però, circa un mezzo secolo più tardi, risponder vittoriosamente il genio di Masaccio, così che l' arte non solo non mancava, ma ritemprandosi a nuova vita si avviava verso quell' eccellenza che in Raffaello, in Leonardo e in Michelangelo ebbe i suoi più sublimi rivelatori. Fanno più maraviglia, e son meno ragionevoli le querele che agli ambasciatori fiorentini in Francia scriveva la Signoria di Firenze nel 1501, ossia in un tempo ove ancor vivevano il Vinci e il Buonarroti, dicendo esservi allora scarsità di buoni maestri.[4] Con maggior verità qualche tempo dopo la morte del Buonarroti doleasi l' Armenini dicendo: « di non vedere alcun bell' ingegno d'egual valore ai passati, il qual vada conservando la riputazione dell' arte. »[5] Il Vasari, scri-

[1] Stefano Fiorentino, detto dal Landini *Scimia della natura.*

[2] Bernardo Orgagna, pittore sulla maniera di Buffalmacco.

[3] Fr. Sacchetti, Novell, CXXXVI.

[4] *Oratoribus apud Christianissimum Regem*, 2 lugiio 1501. (Gaye, *Carteggi d' Art.*, tom. II, pag. 54.) « Noi habbiam cercato di chi possa gittare una figura di Davit.,.. e ci è oggi charestia di simili buoni maestri; pure non si mancherà d' ogni diligentia. »

[5] *Precetti di pitt.*, nel proem.

vendo di Roma al Borghini il 5 dicembre 1572, gli dicea l'arte perduta alla morte del Bronzino.[1] Succedono a quelle del Vasari le lagnanze del Tinelli, pittore anch'esso secentista, il quale diceva la pittura maltrattata nel mondo e degenere dalla sua primiera grandezza.[2] Il Vassillacchi, detto l'Aliense, suo coetaneo, aderendo alla di lui sentenza, affermava che la pittura cadeva ogni giorno in maggiore abbassamento, non essendo inteso che da pochi il buono e il bello dell'arte.[3] In più corrotta età, ossia a mezzo il secolo decimosettimo, sorge quindi la voce severa del Ridolfi, artefice e letterato ad un tempo, il quale dettando la vita di Gentile Bellino, e ponendo insieme a paragone le classiche tavole di lui colle ammanierate e volgari della propria generazione, deplora l'invilimento dell'arte, e dichiara che nissun professore era ormai più capace della maestrevole diligenza di quell'antico.[4] A quella del Ridolfi si fa eco la voce di Marco Boschini, il quale, nelle *Ricche miniere della pittura veneziana*, asserisce che i più valenti di quel secolo pensavan non bastare lo studio di tutta la vita loro per avanzare una ventesima parte di que' *maravigliosi stupori* di Michelangelo e Raffaello.[5] Nè dai soli Italiani è a tal modo stabilito il tralignar dell'arte, trovandosi nella lettera d'uno dei più illustri Fiamminghi, vissuto oltre la metà del secolo decimosettimo, la conferma d'un'opinione divenuta sin d'allora generale. Scrivendo Antonio Vandyck a Francesco Giunio in data del 14 agosto 1636, per ringraziarlo del dono fattogli del

[1] « Di Bronzino m'è dolto assai.... Dio aiuti questi giovani che l'arte non si spenga, che n'ho paura. Qui non v'è nessuno, e non c'è tre soggetti. Ognun fugge la fatica. » (Gaye, *Carteg. d'Art.*, tom. III, pag. 345.)

[2] *Merav. dell'Arte*, tom. II, pag. 300. ediz. venez. 1698.

[3] *Ibid.*, tom. II, pag. 222.

[4] *Ibid.*, tom. I, pag. 44.

[5] *Breve instruz. per int. gli autori.* Venez. pag. 77.

suo trattato *Sulla pittura degli antichi*, soggiungeva: « Io per me son certo che il pubblico lo riceverà con piacere, e che la pittura vi guadagnerà, perchè esso servirà a darne delle notizie più chiare, e farà ravvivare quest'arte, la quale è pressochè intieramente perduta. »[1] Il Bottari inserendo la lettera di quel celebre Fiammingo nella raccolta delle pittoriche, esclamava: « Che direbbe adesso il Vandyck se si trovasse ai nostri tempi! » I tempi del Bottari[2] erano un secolo fa, ed ora il nostro trova le proprie pitture inferiori a quelle di Carlo Maratta, Batoni, Solimene, Sebastiano Ricci, Carlo Cignani e di altri maestri di terzo grado, contemporanei del Bottari, il quale se molto fosse per maravigliarsi nel vederli da noi ammirati, certamente assai si dorrebbe del giusto motivo che pur troppo n'abbiamo. E se tutti quelli che dal Gaddi fino al Vandyck lamentavano la decadenza dell'arte, levassero ora il capo dall'avello, e dessero un'occhiata alle opere prodotte da due secoli in qua, forsechè riconciliandosi ognuno coll'età propria, e dichiarando colle parole del Vasari la pittura *smarrita anzichè perduta*, riconoscerebbero con Sidonio Apollinare che il Reggitore delle umane cose ingenerò negli antichi anzichè nei moderni secoli la virtù delle arti, la quale insterilita per l'invecchiar del mondo, e per lo spossarsi de' semi che la produssero, poco ha in oggi a gloriarsi di sue opere, e pochi fra gli artefici son per lasciarne ai posteri degne d'ammirazione e di memoria.[3] È vero che nei successivi periodi della pittura troviamo che alla deplorata sua condizione successero gloriosi intervalli, in cui

[1] Bott., *Lett. Pitt.*, tom. IV, pag. 17.

[2] Egli era nato nel 1689, e morì 1740.

[3] « Artium virtutes sæculis potius priscis sæculorum Rector ingenuit; quæ per ætatem mundi senescentis, lassatis veluti seminibus emedullatæ, parum aliquid hoc tempore in quibuscumque, atque id in paucis mirandum ac memorabile ostentent. » (Sid., *Apollin.*, lib. VIII, ep. 6.)

fu rinfrancata or dall' esempio del Barocci in Roma, or da quello del Cigoli in Firenze, ora dal dotto eclettismo de' Carracci in Bologna, ora da quel del Ricci in Venezia, i quali riattignendo alle buone fonti tentaron far argine al pravo gusto invadente da ogni parte « *et tenuere animum contra sua sæcula rectum:* ma si dee notare che dall' età di Raffaello fino a noi sempre andò il suo riaversi menomando, come in face che prima d' estinguersi getti ognor più deboli gli estremi lampi, così che poca speranza dallo snervato studio, dal menomante amor del bello e dalla crescente cupidigia or rimanga a novello periodo di gloria.

II.

A tali cause di decadenza appartenenti all' ordine morale se ne deve aggiunger una materiale, che però ebbe notabile influenza sul mutamento di condizione avvenuto nell' arte, l' essersi nelle sue tradizioni perduti que' segreti officinali degli antichi, per cui le opere loro, sin verso il secolo decimosesto, furon suffuse di certa pura schiettezza di colorazione, che quasi per unigenere virtù parve associarsi alla santità dei soggetti che rappresentavano, qualità che col perfezionarsi de' mezzi meccanici, coll' inventarsi degli abbreviativi, col moltiplicarsi delle sostanze colorate andò cessando; quasi che lo spirito dall' arte si ritraesse a mano a mano che invasa ell' era dalla materia. Infatti a forza di perfezionamenti introdotti ne' ripieghi meccanici e di celerità, le opere del secolo decimosettimo sembran meno inspirate dal genio, che uscite da una manifattura, e col crescer delle teorie meccaniche l' esecuzione ha prevaluto al sentimento. La medesima osservazione si applica parimente all' arte antica, la quale nelle sue vicende mostra nella Grecia l' istesso

andamento che in Italia, e narra che anche in quella contrada gli artefici de' tempi posteriori compiangendo i mutamenti avvenuti nelle pratiche, di gran lunga anteponevano le primitive tavole, dipinte quando era minor copia di mezzi,[1] dolendosi del disuso in cui eran venute le semplici materie impiegate da Echione, Melanzio e Nicomaco, il bianco *Melino*, il giallo *Attico*, la Sinopia *Pontica*, il turchino di feccia, detto *tryginon*, di Polignoto, lamentando in particolare la celebre vernice usata da Apelle nel terminar le proprie opere, la quale, simile a quella poi inventata dal Correggio, non potè da nessuno imitarsi « *quam imitare nemo potuit.* »[2] Sappiamo infatti che le pitture di Aglaofonte e di Polignoto erano con special predilezione copiate dai posteri loro, e che quel semplice colorito il quale ancor si risentiva d'un'arte primordiale e rozza, veniva da essi preferito a quello più vistoso de' celebri maestri che loro eran succeduti.[3] Nè solo alla pittura, ma anche alla statuaria venner meno molti segreti inventati dal genio, o dal caso, che furon di grande efficacia al suo perfezionamento, come il modo d'ammollir l'avorio accennato da Plutarco[4] che potè con-

[1] « Omnia meliora tuno fuere quum minor copia. » (Plin., lib. XXXV, cap. 32.)

[2] La vernice del Correggio avea la virtù di concorrere alla conservazione dei dipinti, di non riflettere gli oggetti, e di mantenere alla superficie del colore una solidità da paragonarsi a quella della pittura encaustica de' Greci. (Lanzi, *St. Pitt.*, tom. IV, pag. 85.) Il Bombelli invece, pittor della decadenza, ne inventò una con cui credette, ad imitazione dell' Allegri, aver migliorate le sue opere che ne furon guaste e in breve distrutte. (Zanetti, *Pitt. Venez.*, lib. V, pag. 399.)

[3] « Primi quorum quidem opera non vetustatis modo gratia visenda sunt, clari pictores fuisse dicuntur Polygnotus atque Aglaophon, quorum simplex color tam sui studiosos adhuc habet, ut illa prope rudia, ac velut futuræ mox artis primordia, maximis, qui post eos extiterunt, auctoribus præferantur. » (Quintil., lib. XII, cap. X.)

[4] « Quemadmodum etiam ebur zyto emollitum atque laxatum flectunt, inque varias formas fingunt. » (*In libell. an. Vit. ad infel. suff.*)

correre all'eccellenza de' lavori di Fidia, e gli abili mischi di metalli con cui gli Egizii variaron i caratteri di loro statue trionfali, e i misteriosi trovati d'Aristonida con cui, come colla ruta sui marmi Canova, egli introduceva sulla superficie dei suoi bronzi le armonie della colorazione,[1] e così di altri simili trovati di cui è memoria nei libri dell'antichità.

Potrebbe da taluno osservarsi in questo proposito, esser la moltiplicità de' mezzi surrogati da' moderni largo compenso alla perdita di quelli usati ne' migliori secoli, ma con sofistico anzichè con logico argomento, dovendo considerarsi che non dalla copia ma sì dall' efficacia, dall'effetto, dalla durevolezza, debbon tali mezzi giudicarsi, e che a sentenza non d'anni ma di secoli, è la quistione or risoluta a favore degli antichi metodi, mentre le tavole prodotte nella pittura italiana dal decimoquarto al decimosesto secolo stanno a quelle de' successivi come esseri sovrumani presso ad inferiori nature, e sembran risultare dalla combinazione d'elementi diversi da quelli che or son in uso nelle moderne officine. E per verità, è uniforme in oggi il consenso dei dotti e degli artisti sui notabili mutamenti invalsi a poco a poco non solo nella sostanza del colore, ma nel suo maneggio, nell'artifizio delle preparazioni, in quello delle imprimiture, e in tutto il complesso de' procedimenti che compongono il materiale della pittura: e, che è peggio, le tradizioni rimaste a' dì nostri nelle pratiche son quelle non già della sua virilità, ma della sua senettù. Non son più que' chiari precetti che durante trecent'anni fecero dell'arte italiana la sola emulatrice della greca, e partoriron le gloriose tavole presso cui due secoli, per altre cognizioni progressivi, altro non rivelaron che l'impotenza nostra, mostrandoci che dal solo indietreggiare nel passato può ormai

[1] Plin., lib. XXXIV, cap. 14.

questo studio sperar progresso nell'avvenire; se pur gli venga dato risalire al grado a cui lo condussero gli avi, il che è contrario al suo naturale andamento. Le abitudini meccaniche vigenti nell'arte son quelle tramandate da'manieristi, da' praticanti e da'frettolosi, i quali, mossi dalla cupidigia dell'oro che partorisce l'ignavia,[1] sostituendo alla gloria il lucro, allo studio la celerità, lasciaron perire le massime fondamentali dettate dal Tiziano,[2] dal Correggio, da Raffaello ed altri capiscuola, e la bontà dell'opere colla copia contraccambiarono. È però vero il dire, che molti di tali novatori, anche fra quelli che immediatamente succedettero ai migliori secoli, poteron per avventura essere indotti a giudicare che come Tiziano, il Correggio e Raffaello, scostandosi dalle massime del Bellini, del Mantegna e di Pietro Perugino aveano avanzata l'arte, così ad altre posteriori innovazioni fosse l'istesso privilegio concesso: è vero che l'esperimento di que'primari avea dimostrato esser talvolta utile alla vitalità di tale studio che non sempre fissi ed inappellabili ne siano gli assiomi,[3] quantunque dalla maestra antichità tramandati, non v'essendo progresso laddove è immobilità; ma

[1] « Divitiarum cupiditas ignavos facit. » (Arrian., *Ep.*, lib. IV, cap. 4.) Sulla surrogazione degli stili dettati da pigrizia a quelli inspirati dal genio parla estesamente anche il Reynolds nei *Discorsi accademici*, parte I, pag. 176.

[2] L'autore della *Pittura veneziana* ripete fin dallo stesso Tiziano il declinar della buona maniera di colorire, e dice che egli fu talvolta minor di sè per aver abbandonate le antiche pratiche, ed essersi lasciato allucinare dai nuovi metodi che erano stati introdotti nella pittura da altri a lui inferiori. (lib. II, pag. 121.) L'istessa cosa avvenne ad un suo discepolo chiamato Domenico Greco, il quale era giunto ad imitarne talmente lo stile e il pennello, che le sue tele a Tiziano si attribuivano dai migliori conoscitori, ma avendo voluto da tali metodi allontanarsi e sostituirvene de' nuovi, « mutò la sua maniera in altra così ridicola e stravagante, che rende maraviglia il vedere che un uomo così buon pittore diventasse per un capriccio così cattivo. » (*Lett. di Francesco Preziado a Ponfredi*, 20 ottobre 1765.)

[3] « Etenim supervacuus foret in studiis longius labor si nihil liceret invenire præteritis. » (Quintil., *Inst. Rhet.*)

affinchè coll' utile non si scambi il danno, sommamente importa che siffatti miglioramenti non sian frutto di presunzione orgogliosa e temeraria, ma sì di ponderato consiglio, e che ratificati dal tempo e dall' esperienza, non appartengano a que' modi abbreviativi (che meglio si direbber peggiorativi) suggeriti non da zelo ma da avarizia, contro cui sin dalla sua età inveiva Petronio, dichiarando aver tali vie compendiarie, inventate dagli Egizii,[1] corrotta l' arte romana, come già la greca sotto Filosseno Eretrio e Nicomaco che primi le introdussero nella propria contrada. Onde ben a ragione dannava il Ridolfi tutti quei maestri che inorgogliti da un primo successo, o dai sesquipedali elogi soliti darsi con egual prodigalità dai piaggiatori, dai saccenti e dagl' ignoranti, abbandonaron consuetudini dettate dalla dottrina e dalla pratica non già d' alcuni artefici, ma di varie generazioni d' artefici, in un periodo ove la pittura progrediva o era giunta a quella eccellenza, oltre cui non vanno le umane cose, e non tenendo conto del regresso che a tal moto ascendente dovea succedere, non solo dismessero le antiche pratiche, ma ne lasciaron smarrire perfino la tradizione. Mosso da tali avvertenze un grande ingegno dello scorso secolo, Salomone Gesner, abile nella pittura ed erudito nelle sue teorie, sovente deplorava che nella storia de' maestri pur non si ritrovasse quella dell' arte medesima, per quai mezzi abbian essi attinta la lor grandezza, quai metodi seguiti, quai difficoltà superate, quali esperimenti fatti e quai procedimenti in conseguenza adottati. Le opere loro,

[1] « Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Ægyptiorum audacia tam magnæ artis compendiariam invenit. » (Pietr. Arb., *in Satyr.*) » Hic celeritatem præceptoris sequutus breviores etiamnum quasdam picturæ vias et compendiarias invenit. » (Plin., XXXV, 35.) Anche il Cicognara ebbe opinione che i modi abbreviativi avean provocata la decadenza dell' arte. (*St. della Scult.*, tom. V, pag. 249.)

diceva, sarebber forse men dotte che quelle de' più dotti scrittori, ma più utili, trasmettendo così in eredità ai successivi maestri le riflessioni e le scoperte di ciascuno nelle sue particolari circostanze, ne' suoi lavori, ne' suoi progressi.[1] Per tal modo senza che l'arte, a cui vuolsi por la briglia non le pastoie, fosse irretita in limite determinato, e libero rimanendo a qualsivoglia imprender nuove scoperte a perfezionarne le teoriche, sempre sarebbe stato facoltativo agli studiosi, avverato essendo il danno di tai pretesi miglioramenti, far di nuovo capo al punto medesimo da cui avean prese le mosse, sì che non potendo avanzar nella carriera nemmeno vi s'indietreggiasse.

III.

Tutte queste riflessioni che, quantunque poco lusinghevoli all'arte moderna, è pur forza articolare, e tanto più risentitamente quanto maggiore è in noi la brama di vederla, qual fenice dal cenere, risorgere, si offrono alla mente nel considerar le tele del Tiziano sì atte a promuovere maggiori encomii al passato, maggior severità al presente, maggior rammarico alla perdita dei metodi che produssero sì mirabil verità d'imitazione. E tanto più, quanto il magico lavorio di questo maestro è or fatto più occulto dalla mano d'un altro gran pittore, il tempo, che sulle antiche tavole stese il suo velo fallace e misterioso, insieme confondendo l'azione altrui e la propria, così che impossibil divenne all'analisi la moltiforme essenza di tai dipinti, se già fra noi tornando il genio che separò i colori del raggio

[1] Bottari, *Lett. Pitt.*, tom. VI, pag. 65.

solare non fosse capace d' alcun nuovo prisma rivelatore di essi. Una tal difficoltà è più evidente, se si abbada all'osservazione d' un suo biografo[1] ed è, che se la maniera del Tiziano non ebbe maggior numero d' imitatori, ciò non dee tanto attribuirsi alla ripugnanza che egli avea ad insegnare quanto alla complicata fattura del suo tingere, di cui niuno potè finora scoprire il segreto, perchè vario, diafano, succoso, a moltiplici strati,[2] d'incomprensibile impasto, sembra a occhio veggente trasformarsi, come il Vertunno della favola, e sfuggire ad ogni ricerca. I suoi tuoni locali, di mirabil verità, non lasciano alcuna idea della tavolozza, nè può dirsi che le carnagioni sien fatte con tale o con tal altro colore; sol si vede che gl' ignudi e i panni son veramente naturali, e che ogni cosa serba il proprio carattere con un fulgore inarrivabile. E quel che più dà mattana al cervello, è il considerare che codesto incanto era pur prodotto da un meccanismo colorativo della maggior semplicità. È noto che di poche terre e lacche, quai gli venivan da' droghieri di Rialto somministrate, componeasi la tavolozza del Vecellio, la beltà del suo tingere sol risultando dal materiale contrapponimento e dall' industria delle preparazioni. Ed è innegabile, che non potendo le sostanze coloranti, prodotte dalla natura, aggiungerne l' inarrivabile fulgidità, sol resta all'arte doppiarne la vaghezza co' distacchi, per cui una tinta riesce

[1] Tiziano non ha molto insegnato, ma ha imparato ciascuno più o meno, secondochè ha saputo pigliare dalle opere di quello. Il fatto così sta veramente; ma io credo che una seconda cagione fosse di ciò la somma difficoltà del metodo Tizianesco, e l' arte involta e coperta che non era facile nemmeno a comunicarsi co' precetti: e se una forza di spirito penetrante, e un' onesta accortezza non sapeano scoprirla da sè, non molto giovar poteano le sole parole del maestro. (Zan., *Della Pittura Veneziana*, lib. III, pag. 214.)

[2] Egli era di parere che il replicare le tinte giova alla pittura a olio, nuoce al fresco. (Boschini, *R. Miniere*, pag. 63.)

affatto diversa da se stessa pel tuono che le è opposto.[1] La massima difficoltà di tale studio sta nel misurare opportunamente i gradi, e discernere il luogo ove torna meglio una data opposizione, e di tal giudizio egli si chiarì più d' ogni altro dotato, non solo coi contrasti che seppe introdurre nelle varie tinte che concorrono a rendere una sola parte, ma coll' artifizio per cui facea campeggiar l' un sull' altro gli oggetti, senza che in tal combinazione nulla appaia di ricercato. Ed è cosa degna di studio nelle sue opere il modo con cui egli sapea diversificare trattando l' ignudo, una parte piazzosa di chiari modellando la forma con una serie di delicate mezzetinte che, l' una coll' altra giovandosi, producon freschezza, verità e rilievo. Intento esclusivamente a ritrarre la natura, evitava egli in generale quelle ombre gagliarde suggerite da uno smoderato desiderio di risalto, e quantunque con opportunità usasse talora le tinte forti, quando necessarie alla verità dell'imitazione, pur molto era guardingo in valersene, sempre temendone alterata la tenerezza e l' armonia generale. L' attenta disamina del metodo di questo massimo dei coloristi è tanto più importante per noi, che il vigente splendore delle tavole tizianesche, poste a fronte delle moderne, è prova irrefragabile dell' eccellenza dei mezzi da esso adottati, dell' inferiorità di quelli dipoi introdotti. Soleva egli, secondo il Zanetti,[2] preparar le tele con imprimiture assai chiare di gesso appena tinto, proprio per natura ad assorbire la parte oleosa del colore,

[1] « Differentia colorum alterna vice se se excitante. » (Plin. XXXV, cap. 6.) E il De Piles: « Ses couleurs locales sont recherchées avec une savante fidélité, et toujours placées de manière à faire valoir un objet par la comparaison d'un autre, en sorte qu'il supplée autant que possible par la force de son art à la faiblesse des couleurs qui d'elles-mêmes ne peuvent atteindre à tous les effets de la nature. (*Réflex. sur le Titien*, pag. 253.)

[2] *Della Pitt. Venez.*, lib. II, pag. 101.

lasciandogli tutta la sua schiettezza.[1] Erano i suoi abbozzi tenuti sempre chiari, perchè ad una prima preparazione aggiungendo un secondo strato di colore, di quella valeasi ad ottenere un tuono che dalla trasparenza dell'antecedente acquistava un vigore, a cui non puossi per altra via pervenire, e così procedendo con successive repliche, tutte con dottrina combinate,[2] giungeva ad infonder nell'opera quella forza di colorito che sembra rivestirla di luce, dote per cui dal Vandyck ebbe nome di *unico* il pennello di Tiziano.[3] Nè del solo pennello dovrebbe intendersi nelle pitture di questo maestro, perchè altrettanto usava egli valersi delle dita avanzando con freghi e botte di risoluzione il lavoro, massime quando già questo volgeva al suo termine, così

[1] Quanto concorra alla riuscita del lavoro il tuono dell'imprimitura e la preparazione delle tele, lo dimostra l'esito di quelle adottate in varii periodi presso le scuole. Primo ad allontanarsi dai buoni metodi di Tiziano fu il Tintoretto che, indottovi dalla brama di abbreviar la fatica, sostituì alle imprimiture chiare del maestro quelle oscure che da lui ebbero principio, e rovinarono colle sue le altrui opere. Ecco come si preparavano al tempo ove la Bolognese era invasa da' manieristi, detti *tenebrosi*: « Per agevolare il modo di quel dipingere si preparavano le tele con imprimiture, o mestiche scurissime ed oliose, anzi con olio talor si ungeano nell'atto di porvi il pennello, e tanto danno cagionavasi perciò alla durevolezza della pittura, quanta facilità trovava il pittore, che altro non cercava allora se non impostura e sorpresa. » (*Della Pittura Veneziana*, lib. IV, pag. 374.) Narra l'Armenini che fra le altre imprimiture che costumavansi nel secolo decimosesto « era tenuta molto buona quella che tira al color di carne chiarissimo, con un non so che di fiammeggiante, mediante la vernice che vi entra un poco più che nelle altre, perciocchè con gli effetti si vede che tutti i colori che vi si pongon sopra, e in ispecie gli azzurri e i rossi, vi compariscon molto bene e senza mutarsi : conciossiachè l'olio, come si sa per prova, tutti i colori naturalmente oscura e li fa tuttavia pallidi, onde tanto più sozzi si fanno quanto più essi trovan sotto esser più scure le imprimiture loro. » (*Prec. di Pitt.*, lib. II, pag. 139.)

[2] Tiziano non dipinse mai una sola figura alla prima, dicendo che « chi canta all'improvviso non può formar verso erudito, nè bene agginstato. » (*Ricche Min.*, pag. 17.)

[3] Fu tale epiteto dato a Tiziano dal Vandyck nella dedicatoria ch'egli fece d'una stampa tratta da un originale di quello.

praticando affin di celare la molta fatica da esso durata per giungere a sì rara perfezione.[1]

IV.

Da questi brevi cenni sull'astruso lavorio del più incomprensibile fra' coloritori, passiamo ad un'altra considerazione di non minor momento alla riforma che l'antico dee tosto o tardi provocar sul moderno, la verità e la grandiosità del chiaroscuro. Fastiditi dallo spicco, dal brulichío, dalla ricerca d'effetti che, a stan-

[1] Vas., tom. IX, pag. 275. Ecco ciò che nota il Boschini: « Ma il condimento degli ultimi tocchi era andar di quando in quando unendo con sfregazzi delle dita negli estremi de' chiari, avvicinandosi alle mezzetinte ed unendo una tinta coll'altra. Altre volte con uno striscio delle dita poneva pure un colpo d'oscuro in qualche angolo per rinforzarlo, oltre qualche striscio di rossetto, quasi gocciola di sangue che invigoriva alcun sentimento superficiale, e così andava riducendo a perfezione le sue animate figure. » (*Ricche Min.*, pag. 17.) Fu tal consuetudine famigliare anche presso il Barrocci (Bellori, *Vite*, tom. I. pag. 205), e Ugo da Carpi, il quale solea notare a piè del quadro, averlo dipinto colle dita, come fece nel Volto Santo a San Pietro di Roma. Nella storia dell'arte fiamminga si legge che anche Weeninx, celebre discepolo di Bloemart, ebbe fama per un ritratto tutto dipinto colle dita, e condotto con molta freschezza e rassomiglianza (Decamps, tom. II, pag. 312.), il procedere di Arnoldo Gelder era ancora più curioso. Il pollice e la spatola gli servivano alternativamente a buttar giù il colore, su cui col manico del pennello strisciava tratti spiritosi che, a certa distanza, producevano un effetto da poter pochi quadri reggerne il confronto. (Ib., tom. III, pag. 178.) Citiamo in ultimo un altro metodo che sarebbe tenuto per impossibile, se non fosse menzionato da uno scrittore degno di fede. Racconta l'istesso Decamps che Cornelio Ketel, non contento a dipingere quasi esclusivamente colle dita dell'una e dell'altra mano, aggiungeva il valersi pure frequentemente di quelle de' piedi: *Les doigts de sa main gauche et de ses pieds lui tenaient lieu de brosse et de pinceau, dont il faisoit rarement usage.* (*Vies des Peint.* etc., tom. I, pag. 201.) A confermare l'asserzione del Decamps, ci offre l'arte moderna un esempio unico nei suoi annali, quello di un pittore che nato senza braccia è pervenuto a notabile abilità, maneggiando i pennelli e la tavolozza coi piedi: *Avec le secours de ses pieds, M. Ducornet, né sans bras, exécute ce que souvent ne peuvent faire des mains bien emmanchées.* (*Écho franç.*, 15 avril 1843.)

care anzichè lusingar lo sguardo, son venuti invadere le moderne tele, sembran gli occhi nostri provar la voluttà del riposo nella tranquilla semplicità di masse che le opere degli antichi ci appresentano. Notabili per tal dote sono tra esse quelle di Tiziano, o sia che si riguardi alla semplicità delle materie che adoprò ne' dipinti, o a quella del chiaroscuro che v' introdusse, o delle movenze che diede alle sue figure,[1] così che a lui con egual verità s' addice l' elogio che Plinio dava un dì ad Apelle, *fuit non minoris simplicitatis quam artis*, il maggiore che dar si possa a qualunque maestro. Infatti alle tavole tizianesche sì quiete ed armoniose, accostiamo le opere dei secoli posteriori, e le prime ci parranno simili alla matrona di Bernardo Tasso, in cui risplendea

Quel girar de' begli occhi onesti e santi
Che ogni rara beltà fan parer vile,

mentre nelle altre si mostrerà l' artifizio d' alcuna antica maestra di civetteria che, valorosamente combattendo cogli anni, cerchi palliar con liscio, o celar con ricchi veli, o rilevar con gemme ed oricalchi le rughe delle guance su cui « benchè il bellettto sia folto, non di meno per entro lui lo smorto del vecchio si discerne, come sotto a poca calcina la lividezza d' un muro affumicato si manifesta. »[2] E per accennare anche un altro paragone, potrebbe dirsi aver l' antica colla moderna pittura

[1] Sappiamo dal Zanetti che in nessuna delle sue tavole mai non si scostò questo maestro da tal massima, a malgrado del plauso ottenuto dal Tintoretto col seguirne una affatto opposta; anzi osserva quello scrittore aver Tiziano « a tutta possa fuggite le vedute difficili che tanto disturbo recano a chi le mira, quanta pena ebbe chi tentò rappresentarle. » (*Della Pitt. Venez.*, lib. II, pag. 98.)

[2] Sper. Speroni, *Oraz.*, ed. ven., 1596.

il medesimo rapporto che era tra Cornelia madre de' Gracchi, e quella dama della Campania, sì fastosa di sue dovizie, cui ella soltanto opponea l'ingenua beltà dei giovinetti figliuoli. Il carattere imponente che di tratto ci sopraffà, quando ci si para innanzi un'opera de'buoni tempi dell'arte dee principalmente attribuirsi al largo dei partiti ombrosi, a cui, tra' primi, diede opera il Giorgione, felicemente imitato dal suo condiscepolo e rivale, spontaneamente dipartitosi dalla maniera di Gian Bellino « la quale (ed a queste parole convien alquanto badare) era crudetta, tagliente e secca, tanto che non potè addolcirla e far morbida, per pulito e diligente che fosse: e ciò succedette perchè andava dietro a certi *riflessi*, *barlumi ed ombre*, che dividendo in mezzo i rilievi venivano a terminar le ombre co' lumi a un tratto, in modo che il colorito di tutte le opere sue fu sempre crudo e spiacevole. »[1] Da tal costumanza, con giusta severità dannata dallo scrittor fiorentino, può in gran parte dedursi il minoramento delle opere di pittura che in giornata si vedono, perchè da tal cincischiatura dei partiti di chiaroscuro, a cui si toglie il largo che concorre al grandioso, deriva il secco, il crudo ed il meschino che da nessuna diligenza di studio o finezza di facitura può essere contraccambiato. Mirando attentamente alle opere di quelli che per universal sentenza son reputati aver meglio espressa la natura, e notando la tranquillità in cui essi solean lasciar la parte ombrosa, si riconosce quanto erroneo sia il pro-

[1] Vas., tom. VI, pag. 244. La stessa idea fu con altre parole esposta dal Zanetti, ricercando le cause del grandioso dominante nel chiaroscuro del Giorgione, che egli attribuisce all'uso da questo praticato di tener sempre larghe le masse ombrose, di modo che gli oggetti in esse compresi « restassero tra il vedi e non vedi, e ne venisse per ciò certa grandezza di stile agli occhi di ognuno, le cui cagioni per altro *erano intese da pochi*. » (*Della Pitt. Venez.*, tom. II, pag. 90.)

cedere di chi pretende osservar nel vero codesti riflessi barlumi ed ombre, e va stenticchiando laboriosamente per contraffarle, trovandosi in realtà siffatte minuzie nel naturale, ma scomparendo elleno a certa distanza, la quale è appunto quella a cui dee l'artista reputarsi collocato nell'atto di studiarlo. In un'arte la cui verità imitativa risulta da un complesso di requisiti, tutti necessarii a costituirne l'eccellenza, convien procedere con unità di considerazione nei mezzi che vi tendono, e che da tale unità nulla trovisi eccettuato; la qual cosa evidentemente succede quando in una figura supposta in distanza, come se intera e grande quanto il vivo, s'entra a particolarizzare ciò che da vicino soltanto può cader sott'occhio onde alla considerazione dell'allontanamento sia nella stessa figura congiunta quella della prossimità. E nelle officine pittoriche non di rado avviene che il modello disegnato in lontananza per coglierne l'insieme, venga poi fatto accostare affin di ricercarne più minutamente i caratteri; dal che ne consegue difetto d'unità nella considerazione della natura, che nuoce alla verità del dipinto, e gli toglie quel grande che da' migliori fu sì accuratamente ricercato. Della medesima unità si rendono altresì violatori quelli i quali, introducendo un lume aperto sulle lor tele, si fanno a copiar con esattezza dal modello gli effetti di lume e e d'ombra nell'attual condizione del proprio laboratorio, rischiarato ordinariamente da luce alta e raccolta, e non badano all'azione contemporanea de' riflessi prodotti da' corpi circostanti, o dal sito rinchiuso, non solo su ciascheduna figura, ma sul carattere generale del composto. A questo errore suol frequentemente associarsene uno di non minor momento, contro cui ci premunisce l'esempio di que' grandi ai quali, non pregiudizio di volgo, ma logico argomento fu guida allo studio della

natura, e che condusser l'opera loro a seconda de' suoi dettami. Essi insegnano, riuscir conforme alla proprietà della visione l'uso da que' maestri adottato di variar nel dipinto non solo il grado del colorito, ma quello del disegno e della pennelleggiatura, in ragion del limite di percezione proprio dell'occhio considerato al punto di veduta da cui, per regola inerente all'arte, deve una tavola riguardarsi. Infatti, se con occhio immobile si osserva alcuna scena dal naturale, si noterà che la forza del colore, e la definizione degli oggetti non solo van decrescendo in proporzione della distanza prospettica, ma altresì dell'allontanamento in cui le figure o le cose si trovan dal punto ove ferisce la vista che in un atto solo non può discernere con precisione se non le forme su cui cade direttamente, divenendo l'altre men definite a mano a mano che da tal centro s'allontanano. E a tal considerazione dalla scienza dedotta deve attribuirsi l'apparente trascuratezza in cui molti fra' grandi usaron lasciar le parti più remote dal centro visuale, forse così incorrendo la critica non sol degl'ignari, ma degli stessi artefici che, men dotti de' sani principii, attribuirono a difetto ciò ch'era virtù,[1] e volendo correggere ciò che giudicavan desidia o noncuranza, produsser que' capolavori di decadenza, ove i chiari, le ombre, il centro, i lati, l'alto, il basso delle tele, tutti egualmente definiti, tutti egualmente lavorati, generaron la più fastidiosa monotonia.

Termineremo queste ricerche sulla maniera di Tiziano, osservando che la superiorità del suo tingere su tutti che trattaron tavolozza, dee meno attribuirsi allo splendore che alla verità del medesimo non solo nelle

[1] . . . . Errore sub illo
Pro vitio virtus crimina sæpe tulit.
(Ovid., *De Rem.*, lib. I.)

figure, ma nei panni. La proprietà di tinte con cui furon da lui condotte le carnagioni è l'apice dell'arte, e se può restar all'avvenire speranza di pareggiarlo, non ne rimane d'oltrepassarlo.[1] Il modo poi di trattare i panneggiamenti fece per lui un progresso che, dal suo risorgere, non aveva l'arte ancor fatto. Prima di lui usavansi in essi indifferentemente tutti i colori, e dipingeansi col medesimo grado di chiaro e d'oscuro. Il Giorgione e Tiziano perfezionando spontaneamente le esperienze, di cui Zeusi, Polignoto e Eufranore avean trasmessi all'arte greca i primi cenni,[2] esaminaron nella scala diatonica il valore prospettico di ciaschedun colore considerato nella natural sua condizione, e riconobbero come il giallo attrae e ritiene il raggio luminoso; il rosso fa venir innanzi gli oggetti; l'azzurro appartiene e coopera agli oscuri. Primi que' due maestri usaron con discernimento i colori di succo, e valendosene nelle velature, moltiplicarono i mezzi della tavolozza, aggiunsero alla trasparenza dell'ombre. Con tal nuovo metodo essi diedero agli scuri e alle mezzetinte l'istessa dignità, grazia e schiettezza di tuono che alle parti luminose, ed il rilievo giunse di tratto ad una verità a cui nulla potè quind'innanzi accrescere la teorica della colorazione. A questo va del pari un altro passo, che egli fece inoltrare alla pittura nella verità e leggerezza de' panneggiamenti. Il suo studio sugli effetti della luce applicati alle materie coloranti lo portò ad osser-

[1] *Questi xe visi*, diceva il Piazzetta all'Algarotti, *nu' depenzem delle maschere*. (Bottari, *Lett. Pitt.*, tom. VI, pag. 476.)

[2] « Zeusis, Polygnotus, Euphranor umbras etiam atque spiritus tum eminentia arte sua expresserunt. (Philostr., *de V. Apollon.*, lib. II, cap. 9.) Collocatis in eodem plano lineis, æquali spatio distantibus, tum umbræ, tum luminis adhibitis coloribus, occurrit imprimis oculis nostris quod luminosum est flagrans vehementer, et propius aspectui, multo magis conspicuum apparet. » (Dionys. Long., cap. XV.)

vare il mutamento che dall' azione come dall' inazione dei raggi è prodotto sul tuono naturale dei drappi. Nel dipinger che facevano un panno, soleano i maestri anteriori a Tiziano trattarne il colore con tinta uniforme, solo avendo riguardo a rischiararla ne' lumi ed oscurirla nell' ombre. Riconobbe egli che il vero tuono naturale di essi quivi soltanto si mostra in tutta la sua purità, ove cessando la forza principale della luce, rimane un intervallo medio tra la parte chiara e l' ombrosa, così che dall' un de' lati il lume rivestendoli del suo fulgore, dall' altro l' ombra sottoponendoli ai riflessi dei corpi circostanti, lor toglie in realtà quella monotonia che risulterebbe dall' unità del colore, se si facesse astrazione da tai circostanze, visibili nel naturale a chi attentamente l' osserva. Credendo imitare il vero non avean saputo i maestri anteriori al Tiziano nè vederlo, nè imitarlo di fatto, mai non essendosi dipartiti da una tal monotonìa, per cui ebbero i lor panneggiamenti un duro e un pesante che vi si mantenne fino alla riforma tizianesca. Le nuove avvertenze da questo maestro praticate, diedero ai partiti di pieghe leggerezza e verità, e gli mostraron realmente in tutte le condizioni di lume, d' ombra, e di riflessi d' aria ambiente, proprie della natura; oltremodo inoltre concorrendo all' equilibrio, all' armonia, alla varietà del colorito.

V.

Dimorati in lunga contemplazione avanti alle tele di questo capo scuola, avendo considerato con vivo desiderio, con vivo rammarico, un artifizio di pennello, ormai oltre la capacità della nostra pittura, non ci maravigliamo alla semplicità veramente antica con cui attribuiva Tiziano a dono particolare del Cielo la virtù da

lui posseduta;[1] chè cosa veramente divina sembra l'operazione pittorica di questo maestro. E pur troppo all'estinguersi d'un tanto luminare vediamo apparir nei successivi secoli un lungo ordine di pitture ove alla vera, semplice e grandiosa maniera tizianesca ne tien dietro una falsa e prestigiosa, lussureggiante con pueril licenza, immodicamente tumida, o con insano conato temeraria, che adorna di caduchi fiori, illusa da vana libertà, da facilità esiziale, da indomita fantasia, s'accontenta al plauso d'un giorno, alla gloria peritura d'un partito, e sempre più si va allontanando da quell'apice di perfezione a cui non si è l'arte fin qui ricondotta. La quale insterilita, insozzita e degenere, fatta abbiezione anzichè decoro degli ultimi secoli, guardando a questo splendor di colorazione, a questa verità di volti, a questa eccelsitudine di pensiero, si volge con senso di meraviglia alle divine bellezze che un giorno le appartennero, le enumera con rincrescimento, con invidia le ammira, e come angelo decaduto e alle tenebre dannato, fissa torvo lo sguardo su quelle forme eteree che l'abbaglian d'uno splendore, di cui eran pur già le sue membra rivestite. Nè sola ad aspreggiare, col paragon dell'antica, la moderna pittura sorge or qui la debil nostra voce, che, con eco di maledizioni, ancor suona acerba ed importuna alla turba de' gregari artefici quella del più gran genio dell'età nostra, Canova, il quale con sapiente consiglio, accennando alle opere de' primi secoli dell'arte, sola via di rigenerazione a lei predisse ridursi novellamente *a' suoi primordii*.[2] Ma a malgrado dell'ossequio da ognuno, e più da noi, dovuto a quell'espertissimo fra' giudici, dubitiamo che alla natura dell'arte anzichè dell'umano spirito badando, e l'effetto colla

[1] *Merav. dell' arte.* tom. I. pag. 189.
[2] Ros., *St. della Pitt.*, tom. II. pag. 96.



causa confondendo, abbia egli invocata una riforma che, possibile ai mezzi dell' arte, sia inaccessibile alla condizione degl' intelletti. Non basta infatti a richiamar la pittura agli antichi metodi, all' antica maestà, all' antica schiettezza il semplice atto di una o più volontà; non basta, quand' anche a un tanto scopo con istancabil solerzia tutte si dedicassero. Le belle doti che noi ammiriam negli antichi risultavan da un ordine di cose che or più non è, che spontaneamente non può rinnovarsi. Ad ottenere una tal rigenerazione converrebbe fosse possibil cosa riprodurre nell' uman consorzio le condizioni morali che furono il principio generatore di quella natura di opere, che ne fecero un bisogno sociale in un' età men leggera e incurante della nostra, quando in forti e semplici uomini erano inspirazione all' anima, fermento al cuore, amor di Dio e delle arti che lo glorificano. La pittura non è più in oggi bisogno della società, ma sol degli artefici. [1] Sono estinte quelle gare dei municipii italiani sì fatali al politico, sì utili all' artistico incremento, per cui, al dir d' un erudito, una sola città nostra pareggiò nel cinquecento l'Attica intera coll' opere della pittura e della statuaria, [2] così che, per computo stabilito da un altro, fu dalla patria carità de' maggiori speso in templi e in monumenti il valsente di tutta la superficie

[1] È umiliante per noi che nelle età dette barbare si abbia a cercar una nobile idea, promotrice ad un tempo dello spirito nazionale e del progresso della pittura, che così fu innalzata alla vera sua dignità. Leggiamo che la regina Teodolinda avea fatto dipingere i principali eventi della storia lombarda sulle mura del palazzo di Monza; e il celebre Suger le imprese delle crociate su quelle di San Dionigi, onde all' emulazion del presente sorgessero esempio le forti geste del passato, rammentando ai nipoti le virtù degli avi. Il solo monumento moderno in cui siasi tentato rendere all' arte un magistero e una destinazione di lei degna è il Museo di Versailles, ove agli occhi del popolo è in successive tele manifestata la propria storia.

[2] Cicogn., *St. della Scult.*, tom. V. pag. 277.

della nostra Penisola.[1] Individuale e pubblico egoismo hanno inariditi i cuori, e solo promotore all'arte rimase il danaro, gittato con disprezzo a una prostituta pezzente da chi di lei si fece non idolo ma ludibrio;[2] e finchè alcun nuovo elemento d'azione non verrà a riagitar altamente gli spiriti infiacchiti e inerti sotto i degradanti incoraggiamenti che dà loro il secolo, sarà l'arte italiana dannata ad assonnar nel letargo del mediocre, e preziose serbando le reliquie dell'età passate a costruir con esse al genio che a lei presiede i soli altari degni della sua divinità.

[1] « Des calculs ont établi que depuis les premiers tems de la renaissance l'Italie avait dépensé à bâtir et à décorer ses églises et ses monumens une somme égale à celle que produirait la vente de sa superficie toute entière. »

[2] « Il faut à l'homme un ressort qui le soulève, un aiguillon qui le stimule. Ce ressort et cet aiguillon je les trouve sans force et sans pointe dans ces sortes de répartitions de travaux à domicile qui, comme des secours alimentaires, ne font qu'entretenir la vie sans donner de la force, conservent le feu sans le faire briller, et ne portent que la tiédeur dans les opérations du génie. » Ed altrove: « Dégrader les arts c'est pire que les détruire: mieux vaudrait pour eux un délaissement total, qu'une protection avilissante. » (Quatrem. de Quincy, *Consid. mor. etc.*, pag. 28 e 17.)

SAGGIO

SULLA ZOOGRAFIA PRESSO I GRECI E GL' ITALIANI.

I.

Fra le nazioni che coltivarono le arti niuna ve n' ebbe che pareggiasse gli antichi Greci nell' omaggio da essi tributato alla perfezione della forma. La bellezza fisica di quella contrada dovette esercitare una grande influenza così sul senso religioso, come sul senso estetico dei suoi abitanti. La divinità parve infatti immedesimarvisi col suolo istesso, ed ogni montagna, ogni fiume, ogni fonte vi si trasformò in un mito religioso. Lo splendore d' un' atmosfera orientale; la temperie del clima; le pittoresche linee che sull' etere purissimo profilavano le eccelse moli dell' Olimpo, del Parnaso e dell' Elicona; l' azzurro dei cieli confondentesi coll' azzurro dei mari; e finalmente la lussureggiante vegetazione d' una contrada abitata dalla più avvenente fra le umane schiatte, tutto fra quelle armonie della natura concorreva ad innalzar l' anima degli artefici alla varia manifestazione di sue bellezze. Perciò non è meraviglia che con pari cura essi ricercassero il bello non solo nella figura umana, ma in quella dei bruti di cui perfezionarono le fattezze, come pure nella costruzione di quei mirabili edifizi, che poteron dirsi il degno abitacolo dei numi e degli eroi. Fu ventura a' cultori delle arti che uno de' speciali caratteri delle divinità immaginate dal poli-

teismo fosse quel frequente intervenimento che le narrazioni de' poeti attribuivan loro nelle vicende in cui si agita la vita umana, animandole colle stesse passioni, e tramezzandole alle stesse opere. Indi avveniva che dovendo il pittore o lo statuario rappresentare sotto le apparenze della puerizia, della giovinezza, o della senettù, i miti simbolizzati da quelle teogonie, liberamente egli spaziasse in un vasto campo, ove da Cupido infante fino al longevo Saturno, tutte le età dell' uomo e i pregi di avvenenza, o di forza, o di maestà, che le caratterizzano, si facean tema al proprio studio. Dobbiamo infatti riconoscere nei vari tipi, successivamente emersi dalle greche officine, la conseguenza della necessità in cui si trovarono quegli artisti di dare una configurazione plastica alle astrazioni colle quali la mitologia definiva gli olimpici, le cui figure intervenendo in un culto che nulla avea di spirituale, solo coll' eccellenza delle forme potean differenziarsi da' semplici mortali e rivestire il carattere divino.

Dai più remoti primordi della pittura fino al suo apogeo, l' opera di quei prischi effigiatori fu pertanto quella di creare un essere che ancora non esisteva, adunando in un solo tipo una tanta bellezza di volto e di membra che valesse a improntare negli animi, colle visibili perfezioni della creatura, l' idea di quelle invisibili del creatore. Indagine astrusa e malagevole, ove l' elaborazione fatta dall' ingegno dovea procedere all' imitazione della natura, solo in quanto avea di generico, riferendo ogni parte del modello individuale all' ordinamento del modello universale. Era per mezzo di tale assidua ricerca che essi pervenivano a conseguire una perfezione che non si trova se non raramente nella nostra specie; il perchè può dirsi che si valeano della natura per riformare la stessa natura, e per assegnare, con

un mezzo materiale, un grado morale all' immagine della divinità.

Tale era l' arduo mandato che, in que' primordi dell' arte greca, affidavasi al genio anzichè allo studio, poichè al solo genio era dato sollevarsi a sì sublime grado. Primi ad affrontare sì moltiplici difficoltà erano gli artefici dell' antichissima scuola d' Egina, ove Smilide a tutti antecedeva nel dettar regolari precetti alla pittura, mentre a lui sozio uno scultore che da Plinio viene sol definito col nome di Statuario d' Egina (*Eginetæ fictoris*) cominciava a foggiarvi la creta e il marmo. A questa tenea dietro la scuola di Sicione, a cui eran gloria le tavole d' Eupompo e le statue di Dipeno e Scillide; e Ardice, Telefane e Cleofanto gettavano i fondamenti di quella di Corinto. All' influenza che i precetti d' Eupompo ebbero su tale prima epoca furon precipuamente dovute le regole che concorsero a determinare le proporzioni della figura umana, e impedire che niuna discordanza vi alterasse quella bellezza che è prodotta dalla simmetria delle parti; bellezza di cui Pittagora cogli scritti, e Policleto colla statua detta il *Cánone*, fermavan quindi le leggi fondamentali.[1]

Era con tal laborioso e lento processo che i simulacri de' numi, anticamente rappresentati da macigni del tutto rozzi, o appena digrossati, conseguivano progressivamente una squisitezza di forme mai da verun' altra nazione raggiunta; e così un' arte che solo per mezzo degli organi esterni potea rendere sensibile un' idea morale, riusciva ad emulare nei termini del proprio linguaggio i concetti metaforici del linguaggio poetico sulle

[1] « Pulchritudo corporis in symmetria partium posita est, prout in Polycleti *Canone* traditur. Polycletus enim in illo commentario edocuit nos omnem Symmetriarum rationem, atque hanc suam dissertationem ipso quoque opere firmavit. » (Galen., lib I.)

perfezioni della natura divina. E come il poeta solea ricorrere alle espressioni più sublimi per celebrare la beltà degli esseri sovrumani, così gli artefici si adoperavano a cercare l' equivalente nel bello che la lor mano segnava sopra la materia. Talvolta nell' intento di meglio giungere a adombrare la maestà dei Numi, usaron essi ricorrere ad un altro espediente di cui faceano applicazione nelle circostanze ove le narrazioni mitologiche gli supponevano in diretta relazione cogli uomini; espediente materiale, destinato ad accrescere le impressioni morali sull' animo degli adoratori: e consisteva nell' aggiungere al prestigio d' una bellezza sovrumana quello d' una sovrumana statura ne' lor simulacri, dando, sull' esempio del Giove di Fidia, una mole colossale alla figura degli Dei, presso cui collocavano quelle degli uomini in proporzione assai inferiore, acciò vi figurassero quasi stremenziti dalla superiorità dei celesti.[1] Era tale idea suggerita da Omero, il quale assegnava in certo modo alle diverse divinità la statura che, a norma del grado, apparteneva loro nella gerarchia olimpica.

Ma per quanto la forma fosse nella pittura il segno correlativo dell'idea nella manifestazione del divino, pure essa non bastava all' individuazione de' numerosi miti creati dal paganesimo. Il bello e il grandioso insieme uniti poteron bensì caratterizzare l' essere divino, ma non definivano quale fra i tanti numi dell' Olimpo avesse l'artefice inteso rappresentare. Era pertanto necessario

[1] Se ne trovano pure alcuni esempi fra gli artisti cristiani, massime fra quelli dotati di pietà sì ingenua del secolo XIV; come nel bassorilievo che Niccolò d' Arezzo, emulo al Ghiberti e a Donatello, fece nel Duomo di quella città, ove le figure dei supplicanti, di piccolissima statura, stavano inginocchiate presso il simulacro colossale della divina Madre che gli accoglieva sotto il proprio manto. Simile a questa era la Madonna e i devoti, che Giovanni de Sanctis scultore del medesimo secolo, faceva in Venezia al convento della Carità.

che alle figure umane di cui questi era astretto a valersi, non potendone inventare di più perfette, egli ne aggregasse alcune altre proprie a servir loro di commentario, che, conformandosi alle descrizioni tramandate dalla fantasia dei poeti, egli ritraeva da vari ordini della natura e più particolarmente dai quadrupedi, dai volatili, dalle piante e dai fiori. È perciò da congetturarsi che la convenienza imposta ai pittori e agli statuari di rappresentare, coll' istessa perfezione delle umane, tali figure completive del concetto jeratico, fosse la primaria causa per cui essi si risolvevano a fare sopra la forma degli animali il medesimo studio che su quella dell' uomo. E per verità in qual modo avrebber essi potuto definire la maggior parte delle divinità mitologiche senza ricorrere a simile ripiego? Impossibile, senza la cognizione della figura equina, sarebbe stata in alcune storie l' individuazione di Marte e di Bellona, di Febo, di Plutone, di Perseo, di Laomedonte, di Reso, di Pegaso, e dei Centauri. Lo studio del cane era indispensabile a chi dovea dipingere Diana, la ninfa Calisto, Atteone, Erigone, Cefalo e Procri, Ulisse, Meleagro, e il Cerbero: quello del toro o della vacca ai fatti d' Ercole, d' Acheloo, di Caco, d' Europa, di Pasifae, d' Io, di Polidamante, di Mercurio e d' Argo. Lo stesso avveniva del leone, della tigre, del cinghiale, dell' irco, del cigno, dell' aquila, e d' altri animali, senza cui le composizioni della pittura sarebbero riuscite enigmatiche. Dovettero pertanto i cultori delle arti estendere le indagini che facevano sulla struttura umana a considerare quella dei bruti, cui poterono studiare con maggior facilità, perchè alle dissezioni anatomiche di questi non ostavano nè i pregiudizi del popolo, nè i divieti del culto. E se molto era valuta l' anatomia degli animali, massime delle scimmie, a dilucidare per analogia varie quistioni sui caratteri dello

scheletro, l'attaccatura dei muscoli, e i moti delle membra nell'uomo, tanto maggiore avea dovuto essere l'incremento quando, non già per induzione, ma per diretta dimostrazione, venivano a conoscere in quelle inferiori specie l'organica perfezione dei corpi.

II.

Nella disquisizione che qui intraprendiamo per rintracciare lo sviluppo che ebbe la zoografia fra le nazioni più dedite alle arti, sarebbe del tutto inutile il condurci ad investigare quelle più remote degli Egizii e dei Fenicii, i primi dei quali concorsero, è vero, secondo Diodoro, a introdurle nella Grecia, ma non poteron certo sollevarle ad una perfezione che mai non attinsero essi medesimi, e che fu esclusivamente dovuta al genio di quel popolo.[1] In riguardo ai Fenicii, benchè, dalle scarse medaglie venute fino a noi, possiamo arguire della perfezione a cui giunsero le arti in quella contrada, pure, non essendoci dato conoscere i monumenti di pittura e di scultura di quegli antichi popoli, non possiamo perciò invocarne la testimonianza nella presente quistione. Il perchè,

[1] Niuno in oggi potrebbe dire quali fossero le arti degli antichi Etiopi, e d'altri popoli orientali a noi sconosciuti, che le trasmisero agli Egizii, da cui non dovevano essere superate. È noto ormai a tutti gli eruditi che una gran parte del materiali trovati nelle ruine di Tebe, e che erano estratti da frammenti di ruine più antiche, portavano effigiate sopra uno dei lati figure scolpite da artefici primitivi assai più perfette di quelle fatte sul lato opposto da altri posteriori, che si eran valuti dell'istesso marmo per l'opera loro. I preziosi avanzi scoperti in Ninive e in Babilonia dal chiaro nostro concittadino Scipione Botta, collocati ora nei Museo di Parigi, hanno rivelata al mondo un'arte tutta nuova, nelle cui opere si riconosce un primo indizio di movimento, e un palpito di vita, che non si rinviene nei rigidi marmi appartenenti all'epoca dei Faraoni. La cosa che fa più specie in quelle annose reliquie è la perfezione con cui vi sono trattati gli animali, nella quale si riconosce l'indole d'un'arte, a cui l'idolatria di quei popoli prescriveva una particolare eccellenza d'effigiazione.

limitando le nostre ricerche alla sola Grecia, stimiamo di non andare errati nell' affermare, che la più lontana memoria dello studio in essa fatto sull' imitazione degli animali sia quella che da Omero ci venne tramandata nell' *Iliade*, e più tardi nell' *Odissea*. Nel primo di questi poemi facendosi egli a descrivere lo scudo che Vulcano avea fabbricato ad Achille, dopo la definizione dei vari soggetti d' astronomia o d' agricoltura che in quello erano effigiati, viene a narrare che: « Vi si vedeva altresì una mandra di giovenche dalle alte corna, fuse con oro e stagno insieme amalgamati, che muggendo andavano dal bovile al pascolo, lungo il fiume cannoso, rapido e mormorante. Quattro pastori, cesellati nell' oro, camminavano con esse, e nove cani dai bianchi piedi, in argento, le seguivano. Due spaventevoli leoni, assalivano a un tratto l' armento, e afferravano un toro profondo-mugghiante. Questo con alto muggito era strascinato, e i più giovani della mandra gli tenean dietro. E i leoni avendolo sbranato se ne trangugiavano le viscere e il nero sangue. Indarno gl' inseguivano i pastori, aizzandogli dietro i veloci cani ec. »[1] La nota esattezza d' Omero, nell' attribuire ai popoli di cui parla le cognizioni dei tempi a cui appartengono, induce a credere che una tal descrizione quantunque abbellita dalla di lui immaginativa fosse però dedotta da alcun modello, se non del tutto pari, almeno avvicinante ad essa, che egli avea potuto vedere in alcuna delle popolose città dell' Asia minore, ove le arti, il commercio e il lusso, già notabilmente fiorivano sin da un' epoca anteriore all' assedio di Troia. L' indicazione da lui fatta delle varie mescolanze metalliche, concorrenti all' effigiazione di quei rilievi, dimostra come fin d' allora la metallurgia, che insegna a differenziare il colore degli oggetti coll' azione

[1] *Iliad.*, trad., Canto XVIII, versione del Cesarotti.

del fuoco, o colla fusione di varie sostanze in una sola, come pure l'arte del cesello, e il disegno nelle figure degli uomini e degli animali, già avessero attinto un grado notevole presso quella nazione. L'istesso poeta, esaltandoci nell' *Odissea* le magnificenze della reggia d'Alcinoo, re de' Feaci, riferisce che sul vestibolo di essa erano situate varie figure di cani, fuse in oro e in argento, che ivi pareano poste quasi a custodirne l'ingresso. Il che dimostra a qual segno d'eleganza e di raffinamento fosse pervenuta, se non la corte di quel sovrano, pura finzione poetica, almeno l'opulenza d'una contrada rinomata per l'attività della sua mercatura e del suo naviglio. Non siamo però in grado di portare adeguato giudizio sulla perfezione artistica di tali opere, le quali solo pervennero alla nostra notizia definite dal linguaggio prestigioso di quel massimo de' poeti.

Riuscirebbe cosa assai malagevole l'investigare per qual progressiva elaborazione siasi nelle prime epoche dell'arte dichiarata nell'universale criterio de' suoi cultori l'idea della bellezza propria di ciascun genere d'animali in tanta varietà di forme. È evidente che in tal maniera di ricerca vennero meno le impressioni estetiche la cui opera concorse a rivelare i misteri della beltà umana, prima che dai filosofi se ne tentasse la definizione; sembra pertanto che là ove il senso intimo non potea concorrere a determinare la scelta d'un bello si moltiforme, solo opportuna avesse a essere la convenienza di proporzione risultante nelle membra secondo le leggi imposte dalla naturale dinamica dei corpi; e perciò fosse per la forma loro da prescegliersi ciò che caratterizza la sveltezza e la gagliardia, togliendo le soverchie obesità che son d'impaccio al libero guizzo dei tendini e de' muscoli. E che tale fosse l'indole della bellezza ricercata dai Greci nelle figure degli animali evidentemente ri-

sulta dal carattere che ne conservano alcuni frammenti sfuggiti alla distruzione del tempo e degli uomini. Infatti se ci facciamo ad esaminare il cavallo che si vede in un rottame estratto dal Partenon, opera di Fidia, troveremo che il brio e la vivacità di sua movenza come la squisita eleganza che presentano i suoi contorni, derivano dalla pratica applicazione di tale principio. La stessa osservazione può acconvenire a quelli posti nelle metope e nei bassirilievi che fregiavano la cella del tempio; come pure al cavallo colossale in bronzo che si vede nel museo di Napoli, e a quelli rappresentati nelle gemme e nelle medaglie Ercolanesi. Infatti, quantunque nelle contrade soggette alla greca dominazione molte fossero le province rinomate per la bellezza dei loro cavalli, come la Cappadocia, l'Epiro, l'Armenia, l'Acaia e la Sicilia,[1] ciò nondimeno gli artisti studiavano di preferenza quelli della Tessaglia, perchè di membrature nervose, asciutti di ventre, larghi di torace, muscolosi di collo, con gambe tendinose e teste scarne, riuscivan degno prototipo al magistero dell'arte.

III.

Sembra verisimile che lo studio dei Greci per giungere all'ideale della figura equina avendo, per le anzidette ragioni, dovuto procedere di pari passo con quello della figura umana, già fosse pervenuto a grado notabile sin da quando Dipeno e Scillide consacravano in Argo il gruppo di Castore e Polluce, facendovi non solo le

[1] Eran anche molto stimati i cavalli d'Epidauro, che Senofonte, il quale ricercava il lusso guerriero, preferiva a tutti gli altri: « Xenophonti cum alia honesta curæ fuerunt, tum etiam ut haberet arma pulchra. Dicitur igitur habuisse Scutum Argolicum, thoracem Atticum, galeam Bœotico artifici factam, equum Epidauricum etc. » (Ælian., *Var. Hist.*, lib. III, cap. 24.)

statue dei due Dioscuri, ma quelle altresì d'Ilaria e Febe loro consorti, e d'Anasside e Mnasinoo loro figli, tutte lavorate in ebano ed avorio, com'erano altresì i rispettivi cavalli. [1] Il che dimostra a qual grado fosse giunta in sì remota epoca, se non l'eccellenza, almeno l'industria della scultura, della quale possiamo argomentare dal carattere stesso d'un'opera che fu certamente la più antica di tal genere, di cui sia menzione negli annali della statuaria greca. Essa dovette iniziarvi l'uso della statua equestre che tanto diffondeasi in tutta Grecia, e da cui gli artisti ritraevan precipua gloria, la contrada precipuo ornamento. Allo sviluppo di tal maniera di imitazione aveva pur dovuto molto concorrere l'attiva opera che nella lunga sua carriera vi prestava Agelada, maestro di Fidia, le cui statue eran dall'accurata penna di Pausania registrate nelle cronache di quella contrada. Egli narra che verso il fine della settantesima sesta olimpiade volendo i Tarantini celebrare le vittorie da essi ottenute nella guerra contro i Messapi, avevano ordinate a quello scultore parecchie statue di bronzo rappresentanti varie figure di femmine schiave e di cavalli che verisimilmente si riferirono a qualche episodio a noi ignoto di quella guerra. Fu Agelada altresì incaricato di rappresentare Cleostene, vincitore nei giuochi olimpici, che mostrò seduto sopra il suo carro trionfale, opere le quali, non solo dimostrano l'influenza che con tal esempio egli dovette esercitare su quella scuola, ma quanta parte gli si abbia ad ascrivere nel perfezionamento a cui, in tal genere di lavori, attinse poscia l'im-

[1] « Argis erat Castoris et Pollucis templum, in quo simulacra, cum ipsorum, tum liberorum Anaxidis et Mnasinoi, atque eorum utriusque matrum Hilariæ et Phœbes, Dipœni et Scillidis arte facta e ligno ebeni. Ipsis etiam equis major pars ex ebeno facta; reliqua, sed exigua, ex ebore. » (Paus. in Corinth., tom. I, cap. XXII, pag. 377.)

mortale suo discepolo. Conviene però dichiarare essere stato soltanto al tempo e per l'opera di questo che la statuaria greca giungeva a determinare la squisitezza di forma, per cui quindinnanzi costituivasi il canone di quel bello convenzionale equino, che era successivamente trasmesso da Fidia a Lisippo e da Lisippo a Calamide.

Presso un popolo dotato di vivace fantasia, il quale alternava l'opera sua fra gli studi della guerra e quelli della pace, dovea naturalmente allignare una notevole parzialità verso quel nobile e generoso animale che è fido compagno all'uomo fra le emozioni e i pericoli delle battaglie; il perchè non farà meraviglia che gli artisti più particolarmente si dedicassero a farne studio, nè che dai fasti dell'arte greca fosse con ispecial cura conservato il nome di quelli che vi giunsero a maggior fama. La cagione di tale entusiasmo si deve in egual modo ripetere dall'appassionamento con cui quella immaginosa nazione traeva ai giuochi del circo e dell'ippodromo, ov'esso giungea sovente al segno di decretare per acclamazione simulacri iconici in marmo o in bronzo, non solo agli atleti, ma agli stessi cavalli che vi riuscivano vincitori; nel numero dei quali dobbiamo menzionare un gruppo ove figuravano diverse cavalle che aveano riportato il premio della corsa ai giuochi olimpici. Tale lavoro affidato a Cimone, scultore ateniese, *Cimonis equæ*, era dai suoi concittadini collocato a ornamento in uno de' principali luoghi della città. Antifane, nativo d'Argo, venne annoverato fra gli statuari, a' quali, come in pari modo valenti nell'imitazione degli uomini e dei cavalli, erano da quei di Tegea affidate le numerose figure iconiche di guerrieri che doveano dedicarsi nel tempio di Delfo, fra cui furon di sua mano quelle d'Elato, Alfida ed Eraso, e i due Dioscuri. Aveva Antifane avuto a maestro Pericleto, discepolo del celebre

Policleto d'Argo, motivo per cui egli era prescelto alla fattura del cavallo colossale di bronzo che gli abitanti di quella città mandavano in dono al tempio d'Apolline, dopo la sconfitta che il loro esercito avea data a quello degli Spartani. Aristodemo, statuario e plasticatore, il cui Doriforo meritava per la rara leggiadria di sue forme uno speciale elogio da Plinio che ne citava altresì i carri guerreschi, tema consueto allo studio della figura equina, giunse a conseguire fra gl' imitatori dei bruti una celebrità del tutto eccezionale per avere trattato in parecchi rilievi di plastica i soggetti descritti nelle favole d'Esopo, rappresentando le diverse specie, quivi intercalate, con sì ingegnosa naturalezza, da condurlo ad un' illustrazione che non fu minore di quella conseguita coi suoi apologhi dal celebre Frigio. [1] Pittide che nelle figure de' cavalli figurava tra' migliori dei suoi tempi, ebbe la rara ventura d'aggregare il proprio nome ad una delle sette meraviglie del mondo, essendo stato chiamato a dare l'ultimo compimento alla tomba del re Mausolo, ove fece la quadriga colossale di bronzo coronante il sommo vertice di quel monumento, che ritraeva la precipua sua illustrazione dallo scarpello dei più celebri statuari dell'età, Leocare, Timoteo, Briasside e Scopa. Giustizia vuole che a questi nomi venga altresì associato quello di Batticle, divenuto famoso in tutta la Grecia per la stupenda mole del soglio marmoreo eretto all'Apollo Amicleo, che era alto cinquanta cubiti. Ivi fra molte statue e bassirilievi, esprimenti i fatti della storia e della mitologia greca, mostrava Batticle la varia sua abilità nelle varie figure d'animali, che vi intervenivano come del cavallo nel combattimento d'Ercole coi Centauri, e nella morte di Diomede e di Nesso; del leo-

[1] « Aristodemi plastico non minorem Æsopo fabulatori famam attulit, quam fabulæ ab eo compositæ. » (Tatianus, *in Orat. adv. Græcos.*)

pardo e del leone in quello della Selva Nemea, e ne' fatti di Castore e Polluce; del toro e della vacca in quelli d'Io, e del Minotauro; e del cignale aggiogato con un leone al carro d'Admeto. [1] La difficoltà inerente all'opificio del ferro faceva ammirare come singolarissimi il leone e il cignale di questo metallo, lavorati dallo scultore Tisagora, opera che, per la sua rarità, era dedicata a Bacco nella rocca di Pergamo. Era pure di Tisagora una statua ferrea e colossale d'Ercole in atto d'uccidere l'idra di Lerna. [2] Stroggilione, che da Pausania venne detto Strangilione, [3] fu dagli antichi e moderni archeologi considerato come uno de' più valenti nella raffigurazione dei cavalli. [4] Egli era tra gli artisti che concorsero alle grandi opere eseguite da Fidia nell'Acropoli d'Atene; e siccome egli fioriva nella XCI^a olimpiade, potè per conseguenza concorrere in egual maniera alle prime fatte quivi da Prassitele. In uno degli scavi che, nell'anno 1840, si praticarono su quella famosa rôcca,

[1] Paus., *in Lacon.*, cap. XVIII, pag. 98, trad. de Gedoyn, odit. de Paris.

[2] « E ferro tam Herculos qnam Hydra. Facere autem signa ferrea, res longe difficillima, et magni laboris. » E altrove; « Nam et Pergami cum stupore spectantur leonis et apri capita o ferro, Libero patri consecrata. » (Paus., *in Phoc.*, tom. IV., lib. X.)

[3] Scriviamo il nome di questo scultore secondo l'ortografia con cui si trova notato nel frammento di cui parliamo, dopo che venne riconosciuto autentico dai più dotti antiquari. Pausania ne parla nel tom. I, cap. XL, pag. 237.

[4] Fra gli artisti che rappresentarono i cavalli, quantunqno in men remota epoca, non dobbiamo omettere di nominare Arunzio Patercolo, il quale, per sua mala sorte, ebbe con Perillo similitudine nell'Ingegno, nell'invenziono, e nella morte. Aveva ogli congegnata nell'interno d'un cavallo colossale di bronzo una macchina, che, essendo fatta arroventire, dopo chiusovi dentro un uomo, periva questo fra i più atroci tormenti; mentre por nn effetto meccanico doll'ordigno, le sno urla imitavano il nitrito di qnoll'animalo. Ora avvenne cho, siccomo già Falaride di Porillo, così il tiranno d'Egeste ordinasse d'Arunzio, che, chiuso per suo comando in quol cavo bronzo, era la prima vittima del fatalo trovato. (Arist., *in Ital.* lib. IV.)

vennero dissotterrate due larghe lastre di marmo pentelico, che si riconobbero aver fatto parte del *Dourios Hyppos*, dalla cui inscrizione appariva essere questo artefice stato l'autore del cavallo colossale di bronzo, collocato sull'ingresso dell'Acropoli, e che era fatto sul modello di quello d'Epeo, ove ad uno spiraglio aperto nel ventre si vedevano Menesteo, Teucro e i due figli di Teseo, in atto di spiare il momento di scendere a terra. Scrive lo stesso autore che allo studio de' cavalli aggiungea Stroggilione quello degli animali bovini, da esso condotti alla medesima perfezione, *qui boves et equos optime expressit.* Anche Euticrate, il quale era non solo il figliuolo, ma il miglior discepolo di Lisippo valse nella figurazione d'ogni sorta d'animali, e più specialmente dei cani e dei cavalli che introduceva nei bassirilievi, trattando, come facea spesso, soggetti di cacce. Egli fondeva in bronzo una battaglia equestre, varia di gruppi, numerosa di figure, opera in cui dovette sormontare tutte le difficoltà materiali della metallurgia; e gli avvenne di più volte ripetere un tema che molto si confaceva coll'indole del proprio genio e col favore che sogliono ottenere le cose meravigliose, cioè l'incantatrice Medea tirata per aria sul suo cocchio da due dragoni alati. Benchè uso a trattar soggetti di stile elevato, non disdegnava Euticrate di ridursi talvolta all'imitazione di cose triviali, e tra le migliori sue opere venne annoverato un cavallo, non già bardato degli arnesi di guerra, ma quello d'un semplice campagnuolo che va al mercato carico di ceste, *equum cum fiscinis;* soggetto ove giustificò il rimprovero fattogli da Plinio che lo disse più dotato di verità che d'eleganza. Il fatto che stiamo per narrare darebbe però la palma della *verità* a due altri statuari la cui opera avea l'approvazione di tali conoscitori da dovere il lor suffragio essere tanto più lusinghevole per gli artisti

quanto più imparziale fu certamente il parere dei giudici. Gli statuari erano Dionisio d'Argo, e Simone d'Egina i quali fondevano in bronzo due giumente coi rispettivi palafrenieri che per mano le conduceano; gruppo che Formida, ricco abitante di Siracusa, consacrava poi a Giove, collocandolo in un boschetto a lui dedicato in Olimpia. Singolarità da notarsi in tal lavoro fu che una delle cavalle era rappresentata colla coda mozza, cosa biasimata qual deformità da Pausania, ma che pur dimostra quanto antica sia la brutta usanza di togliere a quell'elegante animale un naturale ornamento che tanto ne aggrazia la forma, e gli è a un tempo difesa contro il tormento che massime nei climi caldi gli danno gl'insetti. Credevano gli abitanti della contrada che un potente filtro detto *hyppomanos* fosse, per opera di qualche mago, stato versato sopra una di quelle cavalle,[1] perchè non solo nella primavera, ma anche nel rimanente dell'anno, gli stalloni che si conduceano al pascolo ne' dintorni d'Olimpia, cercavan di fuggire dalle stalle, strepitando furiosamente, e rompendo le cavezze, per andare nel bosco sacro verso le cavalle di bronzo, a cui tentavano accoppiarsi come a naturali giumente: e solo a gran colpi di frusta o di forcone potevano i loro custodi impedirgli di rendere un sì maraviglioso omaggio alla verità dell'imitazione statuaria.[2]

Niuno però fra i moltiplici scultori che praticarono i precetti di Fidia potè competere col celeberrimo Cala-

[1] Fra i pregiudizi popolari che si connettevano coi simulacri degli animali, dobbiamo qui enunziare quello di cui parla un antico scrittore, il quale narra che sul monte Atabirio nell'isola di Rodi v'aveano le figure di due buoi di bronzo, i quali fortemente muggivano ogni qual volta la città era minacciata da qualche imminente pericolo: « In Rhodio monte Atabyrio boves æneі fuisse traduntur, qui mugitum edere solebant cum civitati immineret aliqua calamitas. » (Tzetzes., Chil. IV, hist. 138.)

[2] Pausan., tom. II, cap. XXVI, pag. 427.

mide nella rappresentazione della figura equina in cui giunse a superare l'istesso suo maestro. Era Calamide autore di numerose opere in marmo e in bronzo ove i cavalli si trovavano modellati in modo da non ammettere rivalità, *equis sine æmulo expressis;* e si narra che Prassitele, amico suo, il quale nelle umane figure lo sopravanzava, volendo che nulla alterasse il raro merito d'una quadriga, fatta da quello scultore, vi aggiungesse di propria mano l'auriga. L'abilità a cui egli perveniva in tal genere di lavori fu da alcuni attribuita alla viva passione che egli aveva per quegli animali, e alla foga con cui in ogni circostanza si portava a farne studio dal vero; esempio di cui la storia dell'arte somministra parecchie analoghe repliche, e che viemmeglio dimostra la spiritualità del principio donde emana la sua perfezione. È un utile ammaestramento a chi la coltiva con animo di guadagnarvi non solo oro ma celebrità.

IV.

Il concorso simbolico che, come già notammo, prestavano alle figure jeratiche quelle dei bruti fu cagione che, anche fra gli statuari più esimii, niuno abbia potuto astenersi dall'umiliare talora fino alle bestie quegli stessi classici scarpelli con cui era uso a foggiare le divinità. Fra i primi che porgessero l'esempio di tale aggregazione era quel sommo artefice, che, per la sublimità delle immagini, potè dirsi l'Omero della statuaria greca. Infatti, se esaminiamo una delle sue più grandiose opere, anzi di tutte la più grandiosa, il Giove Olimpico, troviamo che, a far capo dal pallio che rivestiva quella colossale figura v'eran da Fidia stati rappresentati alcuni animali di varie specie, forse con intendimento d'accennare nella divinità il principio generatore di tutti gli esseri viventi,

a cui pure si aggiungeano i vegetanti, avendovi lo scultore espressi in buon dato fiori svariati, e in maggior copia i gigli che eran sacri a Giunone.[1] Indi sopra una mensola, a' piedi del simulacro, egli avea collocati due leoni fusi in oro; e nella base, presso le figure di Nettuno e d'Anfitrite, la Luna, detta *Selene* dai Greci, espressa in un modo a cui pochi o nessuni dei nostri artefici oserebbero in oggi ricorrere, avendola mostrata a cavallo sopra un mulo; e aggiunge Pausania che su tale cavalcatura era nelle cronache popolari narrata una assurda favola, *alii referunt fatuam prorsus de mulo fabulam:* » e finalmente sullo scettro che teneva in mano il padre dei Numi, Fidia aveva effigiata un'aquila colle ali raccolte agli omeri. Così allorquando scolpiva la bella Pallade del Parthenon egli poneale a cimiero una sfinge, presa in mezzo da due grifi, animali essenzialmente dedotti dalla forma del leone;[2] e presso l'asta della Dea un dragone che, al dir di Plutarco, era quivi stato da Fidia figurato a modo d'emblema, quasi a significare come le vergini abbisognino di severa custodia.[3] Vollero gli Ateniesi che egli vi aggiungesse anche la civetta qual simbolo di sapienza.[4] Sul cimiero della Pallade Elea egli aveva scolpito un gallo perchè quel volatile è inclinatissimo al combattere, *quod promptissimi sunt galli ad certamina.* Anche nella Cibele che mandava in un tempio del Ponto avea Fidia collocati presso il trono della Dea due leoni di bel-

[1] « Ipsi vero pallio intextæ sunt variæ animantium formæ, atque ex floribus, lilia maxime. » (Paus. *in Elid.*, lib. V.)

[2] « Sunt autem gryphes belluæ leonibus similes. » .

[3] « Minervæ simulacro draconem Phidias addidit, significans virgines custodiæ opus habere. » (Plut. *De Is. et Osin.*)

[4] Fu per tal motivo che Demostene al momento di partire per l'esiglio, stendendo le mani verso l'Acropoli d'Atene, esclamava; « O signora, o patrona della città, godi pure di quelle tue tre fantastiche belve, la civetta, il dragone, il popolo! » *O Hera, o urbis Patrona, qui tribus difficillimis gaudes belluis, noctua, et dracone, et populo!*

lissimo lavoro. La Venere Urania da lui scolpita per la capitale dell' Elide, era espressa in atto di porre il piede sopra una testuggine, animale che, come il serpente o dragone della Minerva Ateniese, fu dal gran maestro destinato a dare una lezione al sesso più gentile, volendo significare che come quella ha per consuetudine di starsi rinchiusa nel proprio guscio, così abbia la donna a viversi ritirata nel silenzio delle pareti domestiche.[1]

Scopa, detto da Callistrato *l' artefice della verità*, e che empieva di sua fama la Grecia e l' Asia, ebbe commissione di fare per la Samotracia un gruppo in marmo, giuntovi a gran celebrità, nel quale si vedea Fetonte, assiso su splendida quadriga in atto di guidare i cavalli del Sole. In altra opera di pari grido e di maggiore studio, che venne poi condotta a Roma per ornamento del circo Flamminio, egli aveva rappresentato Nettuno e Teti col giovinetto Achille, e vi si vedeano le nereidi che sedendo sul dorso d' agili ippocampi scherzavano fra loro sull' onde. Era parimente di sua mano un bassorilievo di singolar lavoro, ove aveva introdotto Forco, uno dei numi del mare, seguito da numeroso corteggio di tritoni montati su delfini, orche ed altri mostri marini; vasta opera interamente di sua mano, detta da Plinio bastevole ad illustrare l' artefice quand' anche niun' altra fatta ne avesse in vita. Non era minore nè per istudio nè per fama una copiosa sua composizione rappresentante la Caccia del cinghiale calidonio, bassorilievo fuso in bronzo per i Tegeati; a cui tennero dietro due stupende statue ove la figura umana e la ferina in egual modo trionfavano, la rinomata Venere *Pandemos*, ossia *popolare*, sedente sul dorso d' un irco, da lui mandata in Elide; e soprattutto una baccante ebria che, portando un capretto

[1] « Symbolum mulieribus domi mantionis, et silentii. »

da essa sgozzato, mostrava d'arrampicarsi sul monte Citerone, temi che ne provavano il vario studio sugli animali vivi e morti.

Anche all'aggraziato Prassitele, uno de' più eleganti interpreti che l'umana forma avesse nella statuaria greca, fu dalla necessità delle allegorie mitologiche imposto lo studio delle inferiori nature. Egli che, nell'Apollo Sauroctono e nella Niobe, avea meravigliata la Grecia colla finezza inarrivabile di quei volti[1] non ne avea minori lodi quando presso la porta Falerea d'Atene elevava sulla tomba d'un guerriero la statua iconica di lui, espressa in piedi accanto al suo cavallo. Due altri cavalli colossali in marmo, opere del medesimo, eran da Adriano fatti collocare sul Pantheon di quella città. Le fatiche d'Ercole che poi rappresentava sul doppio frontone del tempio eretto dai Tebani a quel semidio, mostrarono nei fatti del leone nemeo, del Cinghiale d'Erimanto, nella Cerva del Menalo, nel toro di Creta, e nelle giumente di Diomede l'abilità di quel maestro nel rendere tali diverse specie. Dovea però il genio di Prassitele manifestarsi sotto un nuovo aspetto, e parve aver mutata la propria natura allorchè in Anticira, città della Focide, egli elevava il gruppo rappresentante Diana cacciatrice, con dappresso un suo fido veltro, ambedue di statura colossale.

Policleto che nel suo Canone avea dettata la proporzione della forma umana, ebbe ad inventare e forma e proporzione nell'attuare il concetto d'un essere fantastico che solo potè creare ricorrendo a diverse specie d'animali, invenzione simile a quella dei satiri e dei centauri,

[1] In proposito di tale statua di Niobe vogliamo qui riferire il grazioso epigramma greco dell'Antologia, così tradotto dal Grozio:

Ex viva lapidem me Di fecere! Sed ecce
Praxiteles vivam me fecit ex lapide.

in cui gli antichi Greci mostrarono a quanta perfezione sapessero condurre tali figure ideali, combinando in esse con giusto rapporto le parti anatomiche per cui insieme si congiunge l' una coll' altra natura. Tale mostrossi Policleto nel comporre il gruppo dell' Ercole in atto d' uccidere l' idra di Lerna, mostro che non essendo stato ben definito dai mitologi, venne dai pittori variamente espresso, dandogli figura or di serpente, or di drago alato e grifagno, con sette orride teste digrignanti i denti. Il *Viaggio Storico della Grecia* fa parimente menzione di due altre figure d' animali, a cui Policleto dava un' applicazione eccezionale che lo fecero segno alle censure di alcuni scrittori. Nella statua del Bacco, da lui mandata in Arcadia, egli avea posta sul tirso un' aquila, che non soleva essere dagli artisti applicata quale attributo di quel nume, onde solo si può inferire che egli avesse inteso accennare con tale emblema alla protezione accordata da Giove a quel figlio di Semele che, siccome è noto, egli avea salvato da morte, nascondendolo nella propria coscia. Il secondo esempio di una irregolare applicazione dei simboli usati dagli artisti si trova nella figura del cuculo che egli sovrappose allo scettro della bella sua Giunone d' Argo, statua d' ebano e d' oro. Sembra che tale suggerimento fosse inspirato all' artefice da una di quelle graziose finzioni che sì spesso s' incontrano nella mitologia; la quale narra che essendo Giove innamorato di Giunone, ancor vergine, e volendosele a sua insaputa accostare, aveva ricorso all' espediente di raffreddare a un tratto l' aria intorno alla bella Dea, e prendendo la forma di tale uccello a lei se ne volava, ed erane accolto e riposto nel suo seno.

Lisippo succedendo a Fidia e a Policleto parve avere in sè raccolta la grandiosa maestà del primo, la correzione e l' eleganza del secondo. Egli primeggiò sopra

tutti gli statuari dell' età d' Alessandro nel rappresentare l' umana figura, ed emulò nell' equina le opere di Calamide. Tale era il giudizio che ne portarono i popoli della Grecia, sia quando gettava in bronzo per gli abitanti di Rodi la rinomata quadriga del Sole, sia nelle molte commissioni ch' egli ne ricevea nella nativa contrada, ove fece, al dir di Plinio, *quadrigas multorum generum*. Una caccia da lui fusa nell' istesso metallo per Alessandro, dove aveva personalmente rappresentato quel principe, venne consacrata nel tempio di Delfo. L' Antologia greca celebrava in magnifici versi un suo cavallo eneo che pareva spirante: ed è noto che, volendo il gran Macedone illustrare la memoria dei guerrieri che erano stati uccisi al passo del Granico, commetteva a Lisippo un' intera turba di statue equestri fatte a loro somiglianza, *integram statuarum equestrium turbam*, di cui Metello abbelliva poi il Portico da lui edificato in Roma.

V.

Anche la pittura greca invitava i suoi più nobili ingegni allo studio di questo animale che Sauria, nativo di Samo, aveva il primo immaginato di disegnare, circoscrivendo il contorno della sua ombra al Sole, arte detta dai Greci *Sciagrafía*.[1] E tanto valse quell'imitazione in un popolo appassionato per le cose equestri, che spesso una tavola ove alcun soggetto di tal genere fosse rappresentato bastava alla riputazione d' un artefice, come avvenne ad Aglaofonte per aver dipinta una sola giumenta,[2] e ad Atenione che rendeva al naturale il

[1] « *Sciagraphia* quidem inventa est a Sauria, equum in Sole circumscribentem. » (Athen.)

[2] « Equa optime picta nobilitavit Aglaophontem. » (Ælian., *De Animal.*)

cavallo d'Agaso, vincitore nei giuochi olimpici. Demetrio Falereo lasciò scritto che Nicia, uno dei più eletti ingegni della Grecia, particolarmente insisteva presso i suoi affinchè non abbassassero l'arte col trattarne le minuzie, dandosi, come per amor di lucro facean taluni, a dipingere fiori o uccellini, ma si volgessero a rappresentare i temi più nobili, e più virili, e soprattutto i combattimenti o navali, o equestri, ove in tutta la lor leggiadria appaiono le varie forme dei cavalli, ora slanciantisi di carriera, ora impennantisi a lottare cogli avversari, ora caduti sulle ginocchia, mentre fra i cavalieri altri lanciano dardi, o combattono in diverse movenze, o cadono a terra feriti o estinti. E stimava che tali argomenti non prestassero minor forza alla pittura, che le più splendide invenzioni alla poesia.[1] E per vero dire le frequenti vittorie riportate dagli Ateniesi contro i loro nemici fornivano ai pittori e agli statuari frequenti occasioni di rinnovare i loro studi in tal genere, e di trattare quei soggetti interessanti che concorrevano a mantener vivi i sentimenti d'amor patrio nel popolo, cosicchè la moltiplicità delle commissioni inducendo perfezionamento nelle opere, ne ridondava gloria alla nazione, incremento all'arte. Era un agone aperto ai più preclari ingegni. Infatti sin dai più lontani primordi della scuola troviamo che Bularco rappresentava la vittoria dei Greci contro i Magnesii: Micone e Polignoto coprivan di battaglie le mura del Pecile: Pamfilo, mae-

[1] « Nicias pictor etiam hoc statim ab initio non parvam esse picturiæ artis partem contendebat ut artifex sumpta materia satis copiosa pingeret, neque artem in minutias concideret, veluti aviculas aut flores, verum eam potius navalibus, equestribusque præliis impenderet; ubi variæ equorum formæ exhiberi solent; currentium nempe, adversariis recto corporis statu obsistentium, in genua denique procidentium: equitum vero alii jaculantes, alii ex equis decidentes repræsentantur etc. » (Dem. Phaler., *De Elocut.*, paragr. LXXVI.)

stro d'Apelle, dipingea quella vinta a Fliunte nel Peloponneso: Apelle il trionfo d'Alessandro dopo la guerra persiana:[1] Aristide una vittoria dei Greci contro quella nazione: Paneno, la disfatta di Maratona: Eufranore, la battaglia di Mantinea: Filossene, una di quelle combattute contro Dario: Euclide, adombrava un glorioso fatto d'armi rappresentando sopra un carro di guerra, una vittoria.

Il primo di tutti i pittori della Grecia e forse del mondo, Apelle, ripetea parecchie volte la figura d'Alessandro sopra il suo carro di battaglia, opera ove la nobiltà e la somiglianza del volto, e la maestria con cui eran fatti i cavalli e i guerrieri concorrenti nella composizione, lo facean prescegliere a rappresentarne, escluso ogni altro pittore, l'effigie. Una di queste doveva Apelle inaugurare nella città d'Efeso, la quale essendo un giorno stata veduta da Alessandro, questi faceane un encomio che all'artista parve o essere inferiore al merito, o pòrto con qualche esitazione; il che ascritto a biasimo da esso, ne volle a posta sua rimbeccare quel principe. E venutogli all'orecchio aver questi accagionato il cavallo di poca naturalezza, si risolse a convincerlo del suo errore, in tal modo da confonderne ogni censura. Ordinava egli pertanto che in presenza d'Alessandro fosse nell'officina introdotto un cavallo naturale, il quale, non appena vedeva quello dipinto da Apelle, che tosto nitriva di gioia. Vòlto allora il pittore ad Alessandro: « O Re, gli diceva, in verità questo cavallo s'intende di pittura più di te. »[2] Mossi da invidia gli emoli di lui pretesero che avrebbe il cavallo in egual modo nitrito se

[1] « Belli imaginem, restrictis ad terga manibus, Alexandro triumphante. » (Plin., XXXV, cap. X.)

[2] « O rex, inquit Apelles, hic sane equus videtur artis pictoriæ multo peritior. » (Athen., lib. XI.) A quanti principi, che senza essere degli Alessandri sono egualmente rozzi nelle più comuni cognizioni artistiche, potrebbero tali parole convenire!

gli fossero stati mostrati i loro quadri. Accettava Apelle la sfida, e non con un solo ma con molti cavalli ne volle tentato l'esperimento; e parecchi ne fece ivi condurre, i quali soltanto nitrirono quando furono avanti al suo dipinto. Egli aveva fatte in tal genere due composizioni molto lodate dagli antichi. In una, vedeasi Neottolemo combattente a cavallo in una zuffa; e nell'altra Clito che, seduto in arcione, prendeva l'elmo, pòrtogli da un armigero. Venne però dagl' intelligenti dichiarata a tutte superiore quella, ove Apelle avea trattato un soggetto riguardante Antigono, che opportunatamente egli dipingea di profilo, essendo quel re privo d'un occhio per una ferita avuta in battaglia. Fu nella pittura d'un cavallo, espresso in atto di tornare insanguinato e polveroso dal combattimento, che, avendo voluto farne la bocca e il freno coperti di schiuma, e invano tentandolo col pennello, egli gettava alfine tutto indispettito una spugna intrisa di colore sul suo lavoro. Ed operando il caso quello a cui l'arte veniva meno, era la schiuma, per l'impronta lasciatavi dalla spugna, riuscita con rara evidenza; fatto che pur narrasi di Protogene nel dipingere il bellissimo cane del suo Ialiso, e di Nealce nel focoso cavallo, detto *Popizonta*, perchè il cavaliero, palpeggiandolo, mostrava di temperarne l'ardore.

Trovavasi Nealce in Sicione al tempo in cui Arato restituiva a libertà la propria patria, e avveniva a questo pittore di essere quivi testimone del contrasto che odio a tirannide e amore all' arte eccitarono nell' animo di quell' eroe. Il quale avendo distrutto ogni segno che rammentasse la servitù della contrada, imbattevasi da ultimo nel gran quadro, ove Melanzio e i suoi discepoli avean rappresentato il tiranno Aristrato incoronato dalla Vittoria, e tratto in un cocchio da quattro meravigliosi cavalli, a cui aveva posto mano lo stesso Apelle. A quella

vista, Arato, intelligentissimo com' era di pittura, lasciavasi sulle prime smuovere dalla risoluzione di distruggere quell' effigie per l' ammirazione che in lui destava opera sì perfetta, ma poi prevalendo colla vista del tiranno il fiero odio che egli aveva contro a servitù, ordinò fosse irremissibilmente distrutta, e solo cedette alle preghiere e alle lagrime di Nealce, il quale cancellando la figura d' Aristrato e sostituendo ad essa una palma su quel cocchio, riuscì ad ottenere dopo nuove istanze la conservazione della rimanente pittura. Antifilo, rivale d'Apelle nella figura umana, parve aver voluto con lui competere anche nella pittura dei bruti in un soggetto ove ad un tempo concorreano il cavallo e il toro, avendo dipinto il fatto della morte d' Ippolito al momento ove, seduto in cocchio e spaventandosi i suoi cavalli alla vista del toro mostruoso suscitato da Nettuno, andava il misero giovane a perire vittima del furore di sua matrigna. Aristide, una delle primarie glorie della Grecia, l' autore del famoso Bacco di cui Attalo offriva sei mila sesterzi, e che fu involato da Mummio a Corinto, lasciava egli pure moltiplici soggetti in questa inferiore pittura, spesse volte ripetendo scene di cacciatori con cani e fiere, e anche quadrighe correnti su cui erano le figure iconiche dei pancraziasti vincitori ai giuochi olimpici, o che ad essi sol per allegoria si riferivano, rappresentandovi la figura della Vittoria tenente una palma, come faceva Eutichide in una tavola che venne menzionata da Plinio. Frequenti erano nelle officine i temi di cacce, e quelli d' immolazioni di buoi, che gli uni e gli altri molto prestavano allo studio degli artisti nel genere di pittura che qui consideriamo, a cui furono da ascriversi i nomi di Glaucide, Pisicrate, Battone, Eliodoro, Icano, Leone, Leofonte, Menodoro, Miagrio, Lisone, Pitocrito, Policrate e Polidoro.

Sulle figure di cavalli rappresentate dai pittori greci rimane da esporre un ultimo fatto per cui si dimostra a qual grado di sottigliezza essi ne conducessero lo studio. Aveva un cittadino d'Atene ordinato a Pausone, pittore di tal genere, di dipingergli un cavallo in atto di voltolarsi. Ed essendosi egli condotto a vedere il lavoro dell'artista, questi, gli presentava la figura d'un cavallo che correva. Sdegnatosi a tal vista il committente, protestava di non voler accettare il quadro, avendo egli chiesto un cavallo che si voltolasse, non uno che corresse. Ridendo allora Pausone e rovesciando il dipinto in sua presenza, vide l'altro con meraviglia che il cavallo si voltolava e non correva; onde soddisfatto dell'opera, se la tolse, e rimunerò l'artefice. Non si può per altro immaginare una simile avventura senza supporre che, quando Pausone dipingea quel cavallo, egli si fosse limitato a dipingerne l'azione pura e semplice senza segnarvi il terreno, mentre, se il cavallo dovea mostrare di voltolarsi, conveniva che esso vi posasse sopra col dorso; ovvero che avesse il terreno sotto, se doveva apparirvi slanciato di carriera. Da tale osservazione in fuori, è facile comprendere che, nel dimenarsi che fa l'animale quando si voltola per le terre, v'abbia un'attitudine tale da poterlo mostrar corrente qualora sia visto a rovescio.

VI.

Lo stesso intelligente studio che avea condotto l'arte greca all'eccellenza della figura equina, e la necessità di variare i simboli che concorrevano all'interpretazione dei fatti mitologici, suggeriva dipoi ai suoi cultori di perfezionare in egual modo le altre specie, e l'appassionamento con cui insigni maestri si dedicarono a tale imitazione fu spesso motivo che da semplici accessorii chia-

mati soltanto a concorrere all'individuazione dei numi, divenissero i bruti precipuo ed unico soggetto alle opere della pittura e della statuaria. Onde non di rado avveniva che quelle mani medesime che avean poco prima modellate le voluttuose membra d'una ninfa o d'una dea, si facessero colla stessa sollecitudine a perfezionare quelle d'un cane, d'un toro, o d'una vacca. Venivan tali figure, come abbiam detto, per la sola perfezione dell'opificio spesse volte accolte nel recinto dei sacri delubri, in compagnia di Venere, di Giunone, di Giove e degli altri olimpici, senza che l'associazione loro con qualche figura di nume, a modo di simbolo, fornisse verun plausibile pretesto a quello che avrebbe dovuto considerarsi come una profanazione.

Dopo la leggiadra figura del cavallo niun altro animale offriva all'arte una forma più grandiosa che il leone ed il toro. Il carattere di maestà che la natura sembra avere improntato in quello che fu meritamente detto il re degli animali, come le nerborute membra, tipo di forza, propria della specie taurina, indussero gli artisti a ricercarne con particolar diligenza le forme e le proporzioni: ma fra questi ve n'ebbero alcuni che dotati di genio più eminente trovaron, nella considerazione di quelle fiere fattezze, un'inspirazione che gli condusse a nobilitarne per analogia i volti umani, e crescer talora prestanza anche ai divini. Notò a ragione il Winckelman essere tale intento degli antichi in ispecial modo evidente nel Giove e nell'Ercole: la figura del primo essendo dedotta da quella del leone, come dimostra non solo l'apertura degli occhi e l'ampiezza della fronte, ma il getto stesso della capigliatura che, a modo di giuba leonina, si divide sulla fronte e va a ricadere maestosamente sugli omeri; e la figura dell'Ercole da quella del toro nella grossezza della testa e del collo e nella cortezza de' capelli, i quali hanno

qualche somiglianza colle setole spuntanti sulla sommità del capo di tal animale. Il simbolo del leone essendo uno di quelli con cui la storia poetica ebbe caratterizzati parecchi numi, o personaggi mitologici che intervenivano nelle composizioni, come Cerere, Cibele, Ercole, Admeto, Piramo e Tisbe, e Atalanta, sembra perciò verisimile che dovessero gli artisti farne tema più ovvio al proprio studio. A tale circostanza che per se stessa già era d'impulso alla operosità officinale, un'altra di pari effetto si aggiungeva nella consuetudine invalsa in tutta Grecia di sovrapporre alle tombe dei cittadini quel medesimo emblema, dacchè gli Spartani, per magnificare la forza mostrata da Ercole, a cui il leone nemeo aveva nella lotta addentato un dito, seppellivano quel membro del semidio nella loro terra, e vi soprapponeano il simulacro marmoreo del feroce suo avversario.[1] Illustre esempio di simile costumanza è quello citato da Erodoto, il quale riferisce che un leone in pietra era dagli Spartani collocato alle Termopili nel luogo stesso ove cadea Leonida coi trecento gloriosi compagni.[2] La figura emblematica del leone venne altresì eretta dai Tebani sul luogo ove in un solo e vasto tumulo avevano adunati i cadaveri dei guerrieri caduti combattendo contro Filippo. Vollero essi che niuna inscrizione ivi sorgesse ad illustrare l'avvenuto combattimento, giudicando dover tal segno essere per sè solo bastevole a significare la magnanima azione di quegli eroi.[3]

[1] « Photius tradit Herculem, devorato a Nemæo leone digito, novem dumtaxat digitos habuisse: quamobrem etiam leonem lapideum, Lacedæmone, tumulo digiti impositum fuisse in signum Herculei roboris. Unde mos inolevit in reliquorum quoque sepulchris lapideos leones statuendi. » (Ptol. Ephest., *in Excerpt.*, lib. II.)

[2] L'Antologia greca ci ha conservato un quel monumento il seguente epigramma ove parla lo stesso leone:

Quantum vinco feras ego robore, viceret ille
Tantum homines, cujus sub pede busta premo.

[3] « Thebanis, qui in acie adversus Philippum ceciderant commune

L' importanza jeratica che il leone aveva nel culto e nei riti funebri della Grecia lo facea sovente scopo al lavoro fabbrile di volgari scarpelli, ma anche i più illustri ne tramandarono luminosi segni.[1] E siccome niuno può riuscire a eccelso grado negli ordini dell' arte, se direttamente non consulti le opere della natura, così non dee maravigliarci che quegli uomini appassionati del bello si prestassero a consultarla, anche a fronte dei pericoli che per parte degl' indomiti e fieri modelli talora ne risultavano. La qual cosa leggiamo di Pasitele, scultore e scrittore egualmente celebre negli annali artistici per la solerzia con cui primo introduceva l'uso di fare precedere lo studio modellato in creta all'esecuzione della statua che dovea scolpire in marmo. Schiavo egli dei Romani dopo la guerra macedonica, trovandosi un giorno nel luogo ove si custodivano le fiere destinate ai giuochi del circo, correavi pericolo grave della vita; perchè uscendo da un serraglio, che a caso era rimasto aperto, una furiosa pantera, erasi di tratto sopra lui slanciata, mentre attentamente egli stava modellando un leone dal naturale. Di una stupenda statua enea di questo animale è fatta menzione nel viaggio della Focide, ove il diligente scrittore lo dice lavoro di Teopropo, statuario d' Egina, che gli abitanti di Delfo aveano collocato in un boschetto sacro ad Apolline presso al tempio di quel nume. M. Varrone portò alle stelle l' ingegno d'Arcesilao, le cui opere plastiche o statuarie destavano un tale entusiasmo, e quindi una tal concorrenza, nelle pubbliche vendite,

sepulchrum fuit, nulla apposita inscriptione. Insigne tumuli leo est, ad significandam eorum animi magnitudinem. » (Paus., lib. IX.)

[1] Rari ma di squisito lavoro sono i leoni che ci ha trasmessi l' antichità. Il più bello è quello che i Veneziani tolsero al Pireo d' Atene, e collocarono sulla porta dell'Arsenale. Sono altresì degni di lode quelli del palazzo Barberini, e del Museo Pio-Clementino in Roma.

che solevano pagarsi a maggior prezzo delle altre, anche dagli stessi artefici. Egli ne possedeva un gruppo della più rara bellezza, rappresentante una lionessa, attorniata da alcuni amorini che con lei scherzavano, di cui altri la stringeano con legami, altri la sforzavano a bere in un corno, altri le metteano calzari a' piedi, opera graziosissima, scolpita in una sola massa marmorea.[1] Ottavio, cavaliere romano, avea pagato un talento il solo gesso d' una pantera foggiata da questo celebre scultore. Che all'imitazione di questo superbo quadrupede avesse atteso lo stesso Lisippo si dee congetturare da un passo di Strabone, il quale racconta che, trovandosi M. Agrippa in Lampsaco, città dell'Asia minore, s' era quivi imbattuto in un bellissimo leone di bronzo, lavoro di Lisippo, che per l'incuria degli abitanti giaceva stramazzato a terra; e, come conoscitore delle cose d'arte, avealo quel generale fatto caricare sopra una nave, e trasportare a Roma ove andava a crescere le magnificenze della propria villa.[2] Era Lisippo a eccellenza dotato d' una facoltà che sempre contraddistinse i genii più eminenti, quella di trovare nella propria fantasia l'ideale di qualunque modello, e saper dalle fattezze volgari ricavare un aspetto maestoso e sublime; come si legge di Guido Reni,[3] il quale da un suo macinatore di colori, che avea *ceffo di rinegato*, spesso ritraea le sue vergini più vereconde. Gli studi fatti da Lisippo sul carattere del leone, applicati al volto del gran Macedone, sollevarono la sua mente a quell' idealità di concetto che, lasciando alle fattezze

[1] « Cujus se marmoream habuisse leænam tradit (Varro) aligerosque ludentes cum ea cupidines, quorum alii religatam tenerent, alii a cornu cogerent bibere, alii calcearent soccis, omnes ex uno lapide. »

[2] « Lampsaco transtulit Agrippas leonem collapsum, opus Lysippi, reposuitque eum in luco qui est inter stagnum et euripum. » (Lib. XIII, pag. 590.)

[3] *Fels. Pittr.*, part. IV, pag. 80.

l'identità che le facea rassomiglianti, improntava magnificamente nel volto dell'eroe quel carattere fiero a un tempo e maestoso, che gli meritava il privilegio stato impartito ad Apelle, e a Pirgotele. Quel tipo leonino che, trattato dallo scarpello d'un Lisippo, magnificava l'effigie del celebre conquistatore, era appunto lo scoglio in cui andava a urtare l'ingegno dei mediocri artefici, i quali solo intenti a ritrarne con servilità l'inclinazione del capo e il balenamento dell'occhio, esprimevano tali caratteri con una sconvenevole esagerazione, senza giungere a rilevarne la maschia bellezza.[1] La statua di Polidamante celebre pancraziaste, che Lisippo dedicava in Elide, induce ad argomentare che lo studio fatto sulla figura del cavallo e del leone, egli lo estendesse altresì a quella del toro; mentre l'azione per cui veniva eretto il simulacro iconico di quel celebre atleta fu questa, che avendo egli afferrato dai piedi un toro indomito il quale devastava la contrada, e questi invano divincolandosi per sottrarsi alla tremenda stretta, ei non vi riusciva se non dopo aver lasciata nella mano del vincitore lacera e sanguinosa l'una e l'altra ugna.[2] Due altre figure di tori in bronzo meritarono la celebrazione della storia artistica, e furon quelle che i Corciresi e gli Eretrii mandarono in Elide, lavoro di Filesio statuario, che, come d'altri è avvenuto, per quella sola opera meritò di giungere alla posterità. Menecmo, antichissimo scultore dell'epoca di Callone e di Canaco, che in Patra, città dell'Acaia, avea rappresentata la Diana *Laphria* (ossia *leggera*) in

[1] « Unus ille (Lysippus) animum ejus exprimens ære, pariter cum forma virtutem ejus omnium oculis exposuit; reliqui vero cervicis obversionem, et hilaritatem, mobilitatemque oculorum imitari volentes, totum masculi ac leonini vultus decus perdiderunt. » (Plut., *De Alex. fort.*)

[2] Paus., *in Elid.*, lib. VI. Polidamante aveva pure ucciso da sè solo, come Ercole, un leone furioso.

abito da cacciatrice, statua fatta d'ebano e d'oro, era parimente autore d'un gruppo in cui si vedeva l'immolazione d'un giovine toro che il sacrificatore premeva col ginocchio rovesciandone il capo colla mano, *genu premitur replicata cervice.* Egli dev'essere annoverato fra gli artisti che non solo trattaron le figure degli animali, ma che dettarono precetti all'arte coi loro scritti, che però non giunsero fino a noi. Per loro e nostra ventura vi giunsero i nomi e delle statue e degli statuari nel rinomato gruppo del Toro Farnese, scolpito da Taurisco e Apollonio di Rodi, i quali in un marmo colossale rappresentavano il supplizio di Dirce al momento ove Anfione e Zeto l'annodavano per le braccia al toro selvatico: figure che quantunque esagerate, e anche un po' ammanierate nelle mosse, e destituite di quella larghezza e grandiosità che eran proprie della miglior epoca dell'arte greca, pur mostrano la profonda cognizione che Taurisco e Apollonio aveano della figura umana e taurina, ambedue trattate con perfetta maestria in quell'opera.

La perfezione, mai da niuno raggiunta, degli scarpelli greci nel rendere la figura umana, induce a opinare che pari ne fosse in generale l'abilità nell'imitazione dei bruti. Onde quando ci avvien di leggere nell'Antologia le parole di ammirazione tramandateci da uomini incliti per dottrina e per ingegno, i quali ebbero la sorte di vederne le opere, dee la loro testimonianza confermarci nell'opinione che in tutti i rami in cui si divide il magistero artistico sia incontrastabile la supremazia che quelli aveano sopra di noi. Gli è in mezzo a tal maniera d'encomi che ci fu proclamato il nome di Mirone d'Eleuteria, scultore che, per la robustezza come per la varietà dell'ingegno, era da Luciano annoverato fra quelli che meritarono d'essere adorati come Dei.[1] Già l'Ercole, la

[1] Petronio diceva che Mirone avea quasi rinchiusa l'anima degli uo-

Pallade, e il Giove di Samo, e molte altre statue di stupendo lavoro avean meravigliata la Grecia, quando egli ne venne a crescere le maraviglie tentando una nuova maniera di soggetti che, quantunque inferiori di grado per le inferiori nature a cui si riferivano, eran fatti talmente superiori dall'arte che gli informava, che quantunque egli fosse ascritto fra i più valenti nell'improntar sul marmo e sul bronzo le più squisite finezze dell'umana figura, ebbe però da tal secondario genere la principale sua celebrità. Erane primo saggio un gruppo eneo di elegante invenzione, ove avendo l'artefice inteso adombrare la vittoria riportata da Giove sulla figlia del re Agenore, la bella Europa, non questa ma bensì un'alata vittoria egli rappresentava a modo d'allegoria sul tergo dell'insidioso toro.[1] Maggiore per bellezza come per fama, ed illustrata da trentasei epigrammi era, al dir d'Ausonio, la celeberrima sua vacca in bronzo detta da Virgilio *gloria viva Myronis*, e che Ovidio,[2] Giovenale, Marziale, Fedro, Properzio, Cicerone ed altri scrittori gareggiaron fra loro a celebrare qual portento della statuaria. Essa fu tra gli antichi ciò che il *Toro di Anversa* di Paolo Potter era poi tra' moderni, i quali disgraziatamente non poterono conoscere quella dello scultore greco, perchè, trasportata a Roma nel tempio della Pace, periva nell'incendio che consumò quell'edifizio. Le quattro giovenche dell'istesso artefice, rapite da Augusto, e da lui collocate nel tempio d'Apolline in Roma, erano probabilmente una ripetizione della prima, la quale fu

mini e delle fiere nel bronzo: « Myron pene hominum animas, ferarumque ære comprehenderat. »

[1] « Quod Agenoris filiam rapiens adulterii atque intemperantiæ præmium reportasset. » (*Tat. adv. Græc.*)

[2] « Et similis vivæ vacca Myronis opus. » (De Ponto, lib. IV, eleg. I.)

nel novero di quelle opere ove la semplice figura dell'animale, trasformata dall' apoteosi del genio, andava a prender grado fra le are de' Numi. Riceveva le stesse onorificenze un' altra figura di Mirone, rappresentante un cane che si lambiva una ferita. Essa venne inaugurata nel tempio di Giunone sul Campidoglio, ove periva nell' incendio che vi accesero i Vitelliani. Era tanta la premura eccitata dalla bellezza di quel lavoro, che il custode a cui si consegnava n' era mallevadore sotto pena della vita.[1] Poco inferiore a Mirone e a Nicia nel trattar con valentía le figure de'cani era un altro scultore che, innamorato della specie, ad essa sola dedicava il proprio scarpello, e si chiamò Leucone. A noi ne giunse il nome ma non le opere: equivoche ed incerte essendo quelle che a lui si attribuiscono, ma ebbero vita e illustrazione dalla penna di vari antichi autori, e su tutto

[1] Dell' introduzione di figuro animslescbe nei luogbi sscri si trova pure esempio in epoche ove già erano cessate ie costumanze del politeismo, colla differenza cbe se esse furono scussbiii presso i pagani, ds cui tali simulacri ivi si collocavano quai capolavori per cui l' srte prestava una specie d' omaggio alla divinità considerata come fonte primaris d' ogni opera dell' istelligenza. qnelle invece che talor profanarono i templi cristiani, se non furon da attribuirsi ad un intento empio, sol ebbero s discolpa la rozza ingenuità dei tempi, o l' ignoranza degli artefici, inabili a discernere la linea che separa io scherzo dicevoie dal disdicevole, come dimostra nn fstto cbe incontriamo nella relazione d' un erudito viaggiatore. Ne traduciamo le psrole: « Uno scultore di cui igsoro il nome, rappresentava sui capitelio d' uno dei pilastroni cbe dividono ie navate dei duomo di Strasburgo una processione del tutto stravagante. Alla testa della sacra cerimonis figurava un porco, ii quale andava innanzi agli altri, portando con gravità i' aspersorio e il secchiello dell' acqna santa. Traeva a lni dietro il clero composto di numerosi maiali ed ssini, con tonaca, roccetto e stola. Un asino più grosso, con camice e pianeta, figurava ii celebrante all' altare. Varie altre bestie portavsno, a guisa di corpo santo, un volpone steso sopra una cassa riccamente addobbata, cbe con ceri accesi accompagnsvan devotamente i fedeli rappresentati da una lunga fila di scimmiotti, che, per imitare il canto degl' isni ecclesiastioi, faceano le più strane boccacce. (*Voyage de Miss.*, tom. III.)

dai versi del poeta Macedonio, serbatici dall'Antologia greca.[1]

Anche la figura bovina ebbe illustri pennelli che a lei si dedicarono. Fra quelli che vi giunsero a maggior fama è degno di nota Pausia di Sicione, allievo di Pamfilo il quale non solo inventava il modo di rappresentare quegli animali in prospettiva, ossia visti in faccia, conformandone il disegno col punto di veduta del quadro, ma altresì di dipingerli in colori scuri, modellandone il rilievo colle gradazioni della tinta stessa, trovato che ebbe molta lode da Plinio.[2] La pittura di Pausia che per tale doppia invenzione faceva fare un passo all'arte greca, era fatta sopra una tavola di gran mole e rappresentava un ecatombe. Essa venne rapita da Pompeo, il quale ne adornava il portico da lui eretto in Roma. È qui dovuto un luogo onorevole al nome di Protogene e alla famosa tavola ove la sua abilità nella pittura d'animali era l'occasione per cui egli riceveva il maggior encomio, e la maggior contumelia che a pittore potesse farsi. Aveva egli dipinto per gli abitanti di Rodi un qua-

[1] La stessa cosa avvenne del pittore Publio, noto soltanto per aver rappresentata al vivo una cagnolina che Marziale, suo appassionato ammiratore, celebrava con un leggiadrissimo epigramma, di cui poniamo qui il testo e la traduzione letterale ad uso di quelli a cui fosse men familiare la lingua del Lazio :

Issa est passere nequior Catulli,	Issa è più maliziosa del passere di Catullo,
Issa est purior oscula columbæ,	Issa è più pura che il bacio della colomba,
Issa est blandior omnibus puellis,	Issa è più lusinghiera di qualunque fanciulla,
Issa est carior Indicis lapillis,	Issa è più preziosa che le gemme indiche,
Issa est deliciæ, catella Publi.	Issa è la delizia, la cagnolina di Publio.
Hanc ne lux rapiat suprema totam	Questa, acciò l'ora estrema non l'involi tutta,
Picta Publius exprimit tabella	Publio esprima in tavola dipinta
In qua tam similem videbis Issam	In cui vedrai Issa così rassomigliante
Ut sit tam similis sibi nec Issa;	Che tanto simile a sè non sia Issa:
Issam denique pone cum tabella,	Infine confronta Issa con questa tavoletta,
Aut utramque putabis esse veram,	O crederai che l'una e l'altra sia vera,
Aut utramque putabis esse pictam.	O crederai che l'una e l'altra sia dipinta.

Lib. I, epigr. 109.

[2] « Quam imitati sunt multi, æquavit nemo. »

dro rappresentante un satiro appoggiato ad una colonna alla cui sommità stava appollaiata una pernice. Era quell'opera esposta al pubblico in un tempio dedicato ad Apolline. Ma appena vi accorreva il popolo, che gli occhi di tutti erano immediatamente attratti dalla rara verità di quella pernice, cosicchè pochi v'aveano che badassero alla figura del satiro, quantunque ne fosse il merito artistico incomparabilmente superiore. Crescevano più che più le meraviglie della turba quando certi venditori di pernici ivi ne portavano alcune da essi addomesticate, le quali, allorchè videro quella dipinta da Protogene, credendola viva, si posero tosto a pigolare, come per chiamarla a sè, con gran divertimento degli astanti. Ora avendo quel pittore considerato che il soggetto principale della sua tavola più non ne rimaneva che l'accessorio, per esserne la pernice divenuta come il principale protagonista, ottenutane facoltà dai prefetti del tempio, di propria mano la cancellò.[1] L'istessa causa induceva Zeusi a cancellar dal rinomato suo quadro le uve, a cui, senza mostrarsi intimoriti dal fanciullo che le portava, volavano gli uccelli, facendo così l'elogio delle une e la critica dell'altro, come le pernici nella tavola di Protogene.[2] La pittura d'animali doveva trovare fra i maestri dell'epoca più florida della scuola greca quello che di gran lunga si facea superiore a tutti gli altri, e potè dirsi l'Apelle di tal genere d'imitazione.

[1] Alla pernice di Protogene può la moderna pittura contrapporre un degno riscontro in quella di Van Aelst, artista di poco genio, ma inarrivabile nelle minuzie dell'imitazione naturale. Appartenne quel capolavoro alla raccolta d'un celebre dilettante, Blondel de Gagny. Quella tavoletta era dagl'intelligenti giudicata superiore ad ogni prezzo. Ebbe i suoi trionfi per la rappresentazione dei volatili anche la moderna scultura, quando Antonio Pollaiuolo effigiava tra' fregi, aggiunti dal Ghiberti alle porte di San Giovanni, quella quaglia in bronzo che era tanto perfetta *che non le mancava se non il volo.*

[2] Strab., lib. XIV, pag. 652.

Fu questi Nicia, discepolo d'Antidoto, ateniese. Può dirsi che egli ottenesse in tal maniera di soggetti la medesima celebrità nella pittura, che, nella statuaria, era toccata a Mirone d'Eleuteria; e benchè nei temi di carattere elevato quali erano Calipso, Iacinto, Andromeda ed Alessandro, com'esso si mostrasse classico nello stile e grandioso nel concetto, ebbe però dalla valentia e dalla naturalezza con cui rappresentava ogni specie di bruti precipua fama. Il quadro di Nemea, che conteneva un'allegoria dei giuochi di tal nome, ove Nicia aveva espressa quella figlia di Giove sotto l'aspetto d'una vergine tenente in mano una palma e assisa sul tergo d'un leone mentre in lontananza levavasi al cielo una quadriga, destava tanto plauso in Atene, che, informatone Augusto, lo facea trasportare a Roma, e lo collocava nel portico ove si radunavano i comizi del popolo. Era per l'istesso modo di lavori assai notevole una tomba marmorea che i forastieri visitavano, conducendosi a Tritea, città dell'Acaia, monumento che, più dei ricchi fregi e dei preziosi metalli che lo adornavano, faceano pregevole i dipinti di Nicia. Il quale vi aveva figurata una giovane avvenente, sul cui capo un'ancella di leggiadro aspetto tenea spiegato un ombrello, mentre a lei dappresso un adolescente, accompagnato da uno schiavo, conduceva a guinzaglio vari bellissimi cani, nella pittura dei quali fu Nicia ad ogni altro superiore, *prosperrime canes expressit*. Unico forse negli annali dell'arte era il privilegio con cui vollero gli Ateniesi contraddistinguere l'ingegno di Nicia, poichè, alla sua morte, essi decretarono che gli fosse eretto un monumento fra le tombe di quei cittadini benemeriti della patria che il popolo giudicava degni della pubblica sepoltura.[1] Ma niuna fra le tavole

[1] « Nicias, filius Nicomedis, in pingendis animalibus præstantissi-

che lasciarono i pittori di questo interessante animale offrì un soggetto che commovesse gli animi degli astanti al pari di quello dipinto da Polignoto[1] nel Pecile d'Atene. Avendo egli quivi rappresentata in una grandiosa tavola la battaglia di Maratona, ove tutti accoglieva i principali episodi menzionati dalla storia su quel gran fatto d'armi, vi ritraeva in un coll'effigie iconica dei più insigni capitani greci quella d'un semplice *guerriero* che, simile al soldato che portò a Atene la nuova della vittoria, e per un'eguale ingiustizia, è rimasto innominato nei fasti della storia, quantunque il valore da lui mostrato in quella gran giornata lo avesse per comun giudizio dei suoi commilitoni fatto reputar meritevole di tale onorificenza. Eccone la storica narrazione. Un cittadino d'Atene, che fu alla battaglia di Maratona, avea seco condotto un cane il quale, allorchè cominciava l'attacco dei Persiani, ben lungi dall'essere intimorito dallo strepito dell'armi, combattè anzi valorosamente presso il suo padrone, e si trovò dove più pericolosa infieriva la mischia. Non vollero pertanto gli Ateniesi defraudare della meritata mercede quello che, quantunque appartenente ad un'inferiore natura, pur avea, quanto gli concedean le forze, esposta come gli altri la propria vita; cosicchè ordinarono che il *cane di Maratona* venisse dipinto in quel luogo onorevole, e collocato nel numero dei guerrieri che si trovarono più prossimi a Cinegiro, a Epizelo, e a Callimaco, alla testa de' quali figurava Milziade.[2]

mus, habuit sepulchrale monumentum inter eorum tumulos quibus publicæ sepulturæ honorem impertiendum judicabant Athenienses. » (Paus., lib. I.)

[1] Alcuni lo dissero opera di Nicone.

[2] « Atheniensis quidam secum deduxit canem commilitonem in pugnam Marathoniam, atque adeo quoque in pictura Pœciles repræsentatus est uterque: ne quidem contempto cane, sed pro periculo hunc mercedem reportante, ut conspiceretur inter eos qui proximi Cinægiro, et Epyzelo et

Alla pittura del Pecile d'Atene dee per la quantità degli animali dipinti da Polignoto meritamente associarsi quella del *Leschè* di Delfo, ove in una tavola contenente meglio che ottanta figure, egli rappresentava le scene più commoventi dell'assedio di Troja. L'accurata descrizione che Pausania ci fa di tal'opera,[1] prova qual'importanza ella avesse nella contrada. Nella serie dei gruppi quivi passati in mostra, il primo che interessi la nostra materia è quello ove si vedeva l'antico Nestore, col pileo sul capo e la lancia in mano, a cui stava dappresso il suo cavallo che parea volersi voltolare sull'arena. Avendo Polignoto inteso definire che quel personaggio stava sul lido del mare, dipingea sul terreno una gran quantità di conchiglie e di ghiaie; dal che si può arguire con qual diligenza fosse l'intera opera condotta. Due altri gruppi dimostravano che l'artefice aveva trattati gli episodi di tale storia nel modo in cui soglion le cose avvenire nella realtà dei fatti umani, ove a quelli d'un ordine

Callimacho.» (Aelian., *De Anim.*, lib. VII, cap. 38.) Dava l'istesso esempio anche Alessandro, il quale avendo, nella battaglia contro Poro, perduto Bucefalo, che vi cadea trafitto da molti strali, non solo gli faceva ergere parecchie statue, ma nel luogo medesimo ov'era sepolto in riva all'Idaspe, edificava una città che dal suo nome volle si chiamasse *Bucefalia*. Egli accordava l'istessa distinzione al fido cane *Perite*, suo compagno inseparabile anche nelle battaglie. La fedeltà di tal animale venne pure celebrata presso i moderni nella statua che dopo la morte del principe Guglielmo I d'Olanda, era dal successore eretta al suo cane, il quale tanto si afflisse per la perdita del padrone che, ricusando ostinatamente ogni cibo, si lasciava morir sopra la sua tomba. (*Voyage d'Ital. et de Holl.*, par l'Ab. Coyr., tom. II.) Nel luogo ov'era sepolto il cane d'Andrea Doria era sovrapposta una lapida che ne lodava la fedeltà, e che in oggi ancora si vede nel palazzo di Genova.

[1] Dalle parole di quello scrittore si ricavano due notizie egualmente interessanti per la storia pittorica: 1° Che il quadro di Polignoto era dipinto non già sul muro ma sulla tavola, dicendo Pausania che dal tempio di Delfo, ov'era collocato provvisoriamente, esso dovea venir trasportato alla tomba di Neottolemo, a cui era destinato. 2° Che nelle composizioni numerose usavano i Greci inscrivere sulla stessa tavola i personaggi dipinti, come fecero dipoi Cimabue, Buffalmacco, l'Orgagna ed altri, al risorgimento della pittura italiana.

elevato fanno spesso contrasto altri più triviali; mentre vi si vedeano da un lato Antenore e sua figlia con un bambino in collo, ambedue prigioni de' Greci, ambedue atteggiati al massimo dolore; e dall' altro una scena di genere comico, ove parecchi servi si affaccendavano a caricare sopra un asino canestri pieni di vettovaglie, in uno de' quali sedeva, come su proprio trono, un bel fanciullino. Il lepre, sì encomiato dagl' intelligenti, che Polignoto ivi figurava, ebbe i medesimi onori che la pernice di Protogene, perchè attraeva più particolarmente gli sguardi del popolo, avendolo egli dipinto con tanta verità che parea vivo.[1] La qual cosa dà luogo ad una doppia osservazione, esser cioè caratteristico del volgo di tutti i tempi, nel considerar le opere dell' arte, l' uso di concentrar così la propria attenzione sopra un animale, un arnese, o un drappo, dipinti con verità, e mostrarsi poi insensibile al composto, al disegno, e all' espressione, che costituiscono il vero merito d' un dipinto. In secondo luogo quanto sia più facile al pittore lusingar l' occhio coll' evidenza degli oggetti materiali, che commuover l' animo coll' intensità dell' interno sentimento. Figurava nel *Leschè* di Delfo un altro quadro di Polignoto in cui egli potè altresì sfoggiare la sua abilità in quella secondaria imitazione. Erane tema la discesa d' Ulisse all' Inferno descritta nell' *Odissea*. Le cronache della pittura non offrono che un altro solo esempio (come diremo a suo luogo) del fatto che qui riferiamo, cioè che avendo il pittore collocata la scena sulle rive dell' Acheronte, vi facesse travedere i pesci guizzanti nell' alveo del fiume. Egli considerò per altro che, quantunque nell' acqua, essi abitavano pure il regno delle ombre, e perciò gli dipinse con tanta leggerezza, dice Pausania, che si sa-

[1] « Polygnotus cum picto lepore opinionem præbuit intuentibus vivum esse illud animal. » (Apost., cant. XVI.)

rebbero veramente presi per le ombre di quegli animali. Più in là facean nuovo contrasto due nuovi gruppi; uno, ove Euriloco e Perimede traevano all' ara alcuni arieti neri destinati al sacrifizio; mentre ivi dappresso un uomo che l' inscrizione del quadro chiamava *Ocno*, intrecciava una corda di giunchi che un' asina gli andava rodendo a misura che egli lavorava, allusione in tal modo simbolizzata da Polignoto che volle mettere fra loro a paragone l' industria laboriosa d' un uomo di tal nome, conosciuto in tutta la contrada, e la prodigalità di sua accidiosa consorte.[1] Esichio parlando della pittura di quell' asina, che ne cattivava l' ammirazione, la dichiarò degna della posterità, a cui però ella non dovea giungere.[2] Veniva poi Atteone con Euristea sua madre che seduti sopra una pelle di cervo teneano per mano un cerbiatto, ed aveano un veltro coricato ai piedi, accessorii necessari all' individuazione di quel giovine cacciatore;[3] come nel gruppo ove Ettore e Sarpedone conversavano con Mennone re d' Etiopia aveva il pittore fatto riconoscere quest' ultimo, dipingendo sul suo manto alcuni di quei volatili, detti *Mennonidi*, che ogni anno in un dato giorno, venivano, secondo una tradizione, dall' Ellesponto, e dopo avere spazzato il terreno intorno alla tomba di quel re, bagnavan le proprie ali nelle acque dell' Asopo, e annaffiavano i fiori da cui era circondata. La varietà delle cose che si vedevano in queste due immense tavole dimostra

[1] Dice Pausania che nella Ionia, anche a' suoi tempi, chi voleva alludere a una fatica perduta la solea chiamare la corda d' Ocno.

[2] « Asellum, quem insignis artifex posteritati spectandum reliquit in illa trojani excidii pictura. »

[3] Alcune opere di Polignoto dimostrano che nel caratterizzare le figure mitologiche non sempre egli si atteneva alle consuetudini ieratiche in uso nelle cose del culto, e fra l' altre son da citarsi le figure di Castore e Polluce da lui dedicate in un tempio d' Atene, ove i due Dioscuri erano rappresentati a piedi presso i loro figli montati su bellissimi cavalli.

a qual varia capacità e a quali diligenti cure fosse da ascriversi l'ammirazione che le sue opere in generi sì diversi destavano in tutta la Grecia. Ma sarebbero incompiute le notizie da noi raccolte sull'arte con cui questo maestro esprimeva ogni specie d'animali, se non citassimo ancora ad esempio della fina sua osservazione sulle cose della natura il carattere sotto cui rappresentava un essere fantastico ideato dall'antica mitologia in un orribil demone del Tartaro, a cui Pausania dà nome di *Eurinomo*. Narravano gl' interpreti dei misteri di Delfo che l'impiego di tale stomachevole divinità era quello di divorar le carni dei morti finchè più non ne rimanesse che il nudo carcame. Per simbolizzarne l'opera nefanda, la poetica immaginazione di Polignoto la raffigurava sotto la forma d'una strige infernale che facea compagna alle tre Erinni: quindi valendosi dell'instinto proprio d'uno schifosissimo insetto, simile alla vespa, e d'un colore fra il nero e il turchiniccio, che suole invadere le carni imputridite per farne sua pastura, e crescendo oltremodo la grandezza di tale insetto, che così diventava veramente spaventoso, dipingeva Eurinomo con grandi ali nere turchinicce, col capo e il corpo dello stesso colore, seduto sulla spoglia d'un avoltoio, e in atto di digrignare ferocemente i denti; applicando con singolar sottigliezza d'allusione lo studio da lui fatto sugl' instinti degli animali ai concetti più pellegrini suggeritigli dalla propria fantasia.

Le opere con cui la pittura e la statuaria concorsero a onorar gli animali, non si limitarono a celebrarne soltanto il coraggio o la fedeltà, come abbiam visto più sopra negli esempi del cane di Maratona, e in Bucefalo e Perite illustrati da Alessandro, ma vantarono i lor monumenti anche l'agilità e l'intelligenza. Ebbe nome negli annali della Grecia una vaghissima giumenta, detta

Fidola ossia l'*Aria*, la quale, correndo nell'arena dei giuochi olimpici, e avendo sin dalle mosse gettato a terra il cavaliere che la montava, proseguiva la corsa da sè, animandosi di nuovo ardore ogni qual volta udiva il suon delle trombe: ed essendo giunta prima alla meta, quivi di tratto si fermava volgendo uno sguardo animoso verso il giudice dello stadio, in atto d'aspettar la corona che le era dovuta. L'entusiasmo frenetico del popolo le votava, nel luogo istesso ove avea riportata la vittoria, una statua di bronzo, che Pausania, facendo viaggio in quella contrada, dice avervi ancora veduta. Riceveva gli stessi onori l'intelligenza, quantunque disgiunta dall'agilità. Gli abitanti d'Ambracia, città dell'Epiro, decretarono una statua iconica di bronzo ad un asino, perchè avendo quell'animale dato un raglio fortissimo al momento ove i Molossi, con cui erano in guerra, insidiosamente si avanzavano per sorprendere la loro città, ei gettava lo spavento, indi la confusione nelle file de' nemici e contribuiva alla loro sconfitta.[1] È noto che presso gli anti-

[1] Pausan., *in Elide*. lib. X. Altro insigne monumento eretto a quest' animale fu la statua di bronzo che Ottaviano Augusto dedicava ad un asino e al suo conduttore sopra il lido d' Azio, perchè essendo essi stati le prime creature viventi che egli incontrasse nel mattino della battaglia navale contro Antonio, ed avendone chiesto il nome, seppe che l' asinaio si chiamava *Eutichio* ossia *fortunato*, e l' asino *Nicone* ossia *vincitore*; nomi che al superstizioso Romano parvero dover essere l' annunzio della vittoria, che infatti avea poi riportata. In questa enumerazione d' onorifici simulacri a gloria dagli asini non dobbiamo ometterne uno che, come la processione animalesca da noi menzionata parlando del duomo di Strasborgo, dimostra a qual segno giungessa il fanatismo e l' ignoranza di certe popolazioni in tempi ove ancor non essendo, come in oggi, l'educazione penetrata nelle masse, esse viveano nella più superstiziosa credulità. Narra un dotto scrittore che presso i PP. Olivetani di Verona si conservava un antico simulacro in legno, rappresentante un'asina, che taluni dicevano essere un ricordo di qualche fatto storico accaduto in età assai remota; mentre altri, appoggiandosi ad una tradizione popolare, sostenevano esser quella l' effigie dell' asina su cui il Salvatore entrava in Gerosolima, la quale era stata miracolosamente trasportata sull' onde dell' Adriatico e poi su quelle dell' Adige,

chi non erano gli asini considerati col disprezzo in cui sono tenuti al presente, e che si proponevano anzi quali simboli di coraggio e di perseveranza, perchè non si

fino a Verona. Anzi accertavano taluni che le ossa medesime della rinomata bestia erano state come in più sicura custodia, rinchiuse nell' interno di quel simulacro, per sottrarle alle profanazioni de' pagani. Tali assurdi racconti, accolti dalla credulità del volgo, avean dato origine ad una costumanza, ivi a grado a grado introdottasi, che ogni anno nell' anniversario di tal portentoso arrivo quella statua, detta *la Muletta*, venisse processionalmente portata per le vie della città, ove dalla divota plebe veronese, era, come cosa sacra accolta con segni di particolare venerazione. E non fu se non sullo scorcio del passato secolo che essendo vescovo di quella diocesi un dotto e pio prelato, monsignore Giustiniani, riusciva egli, non senza ostacoli e vive resistenze oppostegli dal fanatismo popolare, ad abolir la celebrazione di sì scandalosa cerimonia.

Non era meno scandalosa la glorificazione d' un altro asino, elevato anch' esso sopra gli altari in Cosenza nel reame di Napoli. Un uomo di molto ingegno, erudito, destro e raggiratore, Ferdinando Stocchi, avendo quivi conosciuto un avvocato per nome Carlo Calà, il quale a molta credulità e stolidezza univa la più sfrontata ambizione, e che a bei danaro contante erasi procacciato il titolo di duca di Diano, riusciva a persuadergli com' egli avrebbe potuto daro un nuovo lustro ai proprio casato, qualora gli fosse riuscito di venire in possesso di certi chirografi che obbliati anzichè custoditi, giacevano nell' archivio d' un antico monastero della Calabria dai quali risultava essere il signor Duca il diretto discendente del famoso Giovanni Calà, del sangue dei re d' Inghilterra e dei duchi di Borgogna, allesto dell' augusta casa d' Hoenstauffen, il quale dopo aver preso parte all' infelice impresa di Corradino, disgustatosi delle cose del secolo, erasi ritirato in quel cenobio; e vestitovi l' abito monastico, vi terminava la vita in concetto di santità. Gongolando di gioia a tale annunzio il buon curiale dava allo Stocchi ingenti somme affinchè gli procacciasse le preziose cartepecore che stabilivano le prove della genealogia e dei miracoli del venerabile suo antenato. Aveva il ribaldo truffatore (e sapeane il perchè) narrato più volte al signor Duca risultar dalla storia che quel regio suo atavo fosse stato d' una statura gigantesca. Egli erasi puro dato il carico di foggiare di propria mano i così detti antichi documenti che da abile falsario, componea del tutto conformi allo stile barbaro delle carte del medio evo, vergandoli in caratteri gotici, e dando loro perfino l' affumicato, il logoro, e il polveroso che vengono dagli anni. Insomma, tanto disse e tanto fece lo Stocchi, che le cose giunsero al punto estremo, e cominciò la crisi finale. Fuor di sè dalla contentezza l' onorevole Duca di Diano si concertava con un ecclesiastico al par di lui semplice ed ignorante, e tutto disponeva perchè si procedesse a dar convenevole ricetto alle reliquie del santo. Ordinata pertanto con ducale dispendio la sacra pompa, veniva in un dato giorno fatta la so-

spaventano di nessun romore, e, se ripugnino a fare una data cosa, non cedono neppure alle percosse. Ed era in ragione di tal preclaro coraggio che, secondo le finzioni della mitologia, essi erano da Giove collocati in cielo ove figuravano nella costellazione del cancro, avendo co' sonori lor ragli atterrito Encelado e gli altri giganti quando scalavano il cielo. Infatti Omero si vale del paragone dell' asino per accennare allo straordinario valore mostrato da Ajace Telamonio in un combattimento. Si legge nella vita d' Alessandro che quando egli si trovava sotto le mura di Babilonia, avvenne che uno dei più smisurati leoni, fra quelli che a spese pubbliche ivi si manteneano, essendo stato assalito da un asino domestico, questi avealo ucciso a gran furia di calci.[1] Non farà dunque meraviglia che alcuni fra i più illustri pen-

lenne traslazione di quei preziosi resti, togliendoli dal luogo ove giaccano sepolti, e convenientemente collocandoli sopra l' altare della privata cappella che il Duca faceva prima appositamente ristaurare nel castello di Diano. Avea lo Stocchi fatto anticipatamente deporre in certo luogo appartato il carcame d' un asino che molto tempo prima gli era morto, la cui grande ossatura eragli sembrata opportuna a rappresentare le membra del gigantesco guerriero. E il giorno della religiosa cerimonia, egli stesso, beffandosi della stupidità, dell' orgoglio e dell' ignoranza dell' avvocato-Duca, seguiva umilmente la devota processione col cero in mano; e mentre il clero e i battuti, in cappa e cappuccio, cantavano le consuete giaculatorie, egli sogghignando fra sè e sè andava ripetendo il seguente suo distico:

Felices asini, qui tot meruistis honores,
Quot jam romulei vis meruere duces.

Difficilmente sarebbesi scoperta l' impostura di quel ribaldo se un suo complice, venuto in fin di morte, e tocco da pentimento non ne avesse fatta la rivelazione, la quale essendo stata comunicata al vescovo di Martorano, questi ordinava immediatamente si togliessero dalla cappella ducale le famose reliquie da cui era stata sì indegnamente profanata, e il nobile avvocato cancellava dal suo albero genealogico l' alleanza della casa d' Hoenstauffen, e quella di Borgogna e d' Inghilterra. (*Mem. St. Cr. degli Scritt. Napol.*, di Fr. Soria.)

[1] « Etenim leonum, qui alebantur maximum ac pulcherrimum, asinus cicur aggressus, calce impacta occiderat. » (Plut. *in vita Alex.*, tom. II, pag. 501.)

nelli della Grecia trascurassero talora gli eroi per glorificare gli asini. Già abbiam visto che Polignoto uno ne conduceva all' assedio di Troja, e un altro fin sulle rive dell' Acheronte. Nealce, rappresentando una battaglia data dai Persiani contro gli Egizi, e volendo far ivi intendere essere il Nilo il fiume espresso nel proprio quadro, vi aveva immaginato l' episodio d' un coccodrillo che, postosi in aguato fra i canneti della riva, stava insidiando un asinello quivi venuto a dissetarsi. L' esempio di Polignoto e di Nealce era imitato da Socrate, le cui pitture nel tempio d' Efeso a sè traevan numerosi gli ammiratori, mentre avendo dipinta sulle sue pareti una composizione allegorica, in esse introduceva uno di quegli orecchiuti animali, che fu onorato d' apposita menzione nel libro di Plinio.[1] Eran poi innumerevoli quelli che giornalmente venivano rappresentati nelle pitture murali delle ville da Ludio, e da Pireico, i quali per le facete loro invenzioni, e i mille ridicoli e bizzarri accidenti, che in esse moltiplicavano, ebbero e voga e nominanza fra i quadraturisti dell' epoca greco-romana.

Una delle cause che maggiormente concorressero a dare un vivo impulso allo studio che i Greci faceano sugli animali fu la sottile natura dei loro ingegni, per cui nel modo medesimo da essi usato deliziandosi nelle leziose pedanterie del *Logos*, ovvero addentrandosi nella caligine più oscura delle quistioni filosofiche, essi applicarono successivamente la loro fertile immaginazione alla ricerca di simboli che infinitamente estesero, attribuendo alla figura dei bruti un' espressione simbolica inerente alla specie, e in fuori da ogni loro significato mitologico. Il frequente uso in cui tali figure vennero nella pratica artistica vi volgarizzò l' interpretazione d' una

[1] Lib. XXXV, cap. XI.

gran parte di esse, come il lepre per emblema della vigilanza, il pavone dell' orgoglio, la civetta della scienza, il serpente della prudenza, il leone del coraggio, il porco della fecondità. L'aquila che si vedeva sulla tomba d'Aristomene era simbolo d'apoteosi; la sirena su quella d'Isocrate, d'eloquenza; l'elefante su quella di Pirro, d'eternità. La capra che venne posta sulla tomba d'Omero, accennò al di lui genio poetico, perchè quell' animale era sacro ad Apolline. Il cane di marmo pario che i cittadini di Corinto soprapponeano al sepolcro di Diogene, vi era come insegna della filosofia dei Cinici. Alcune però di loro composizioni allegoriche rimasero quali enimmi insolubili a qualunque più sagace interpretazione, come avvenne di quella complicatissima che si trova effigiata sull' antico vaso dei Barberini ora stato venduto al Museo Britannico dagl' indegni suoi possessori, o quella più stravagante che si vedeva sull' urna cineraria di Villa Mattei, ove erano figurati due animali che parrebbero dovere avere poca relazione fra loro, un porco e una farfalla, che un antiquario pretese rappresentare l'anima d'un filosofo epicureo. Tale smania allegorica era dagl' incisori di gemme spinta a tal grado di raffinamento da ricercare un significato analogo al soggetto nel medesimo colore di quelle pietre preziose, cosicchè incidevano in ametista tutti quelli che si riferivano a temi bacchici, perchè il colore di tale gemma s'accosta a quello del vino; le azzurre erano usate per le divinità marine, le verdi per quelle delle selve, e la pietra nerissima, detta di paragone, era destinata alle divinità infernali.

L'imitazione dei bruti che dapprima era suggerita all' arte greca dalle esigenze del culto, mutava poi carattere col mutarsi della social condizione nella contrada, e all' interesse religioso sottentrava l'interesse puramente

artistico. Sia che i pittori o gli scultori riuscendo abili nell'imitazione d'alcuna particolare specie (come Leucone o Nicia per i cani, Calamide pe' cavalli, Mirone per le giovenche, Androcide per i pesci)[1] si risolvessero a moltiplicare in essa le opere, sia che queste risultassero dal proprio capriccio o da quello dei committenti, è dimostrato che gran parte di quelle menzionate dagli autori o a noi giunte attraverso le età, furono fatte in vista della semplice imitazione naturale. Tali sono quelle sì maestrevolmente lavorate che ornano il Museo Pio Clementino di Roma, fra cui meritano speciale riguardo una capra, un daino, un rinoceronte, un'aquila, una cicogna, una scrofa con dodici porcelli, due bellissimi cani della Laconia, ossia levrieri, che ruzzano tra loro e si mordono per vezzo, forse opera di Leucone, e soprattutto la tigre di basalte che porta sul dorso un vaghissimo fanciullo. In tal categoria di lavori suggeriti dall'istinto d'imitazione proprio dell'artista si deve parimente annoverare la famosa civetta che Ittino, encomiato da Ausonio, dipingeva nell'Acropoli d'Atene, la quale era sì perfettamente naturale che gli uccelli venivano a svolazzarle intorno, aizzandola come se fosse stata

[1] Questo pittore, che da Plinio è collocato presso a Zeusi, Timante, Eupompo e Parrasio, ne eguagliò la celebrità per la naturalezza con cui dipingeva ogni sorta di pesci; cosicchè le sue tavole indussero spesso in inganno chi le riguardava. E si notò che la passione con cui gli dipingeva era alimentata da quella con cui gli appetiva, e che gli facea spendere somme ragguardevoli per soddisfare alla propria ingordigia: « Crediturque quia impense piscium æau delectabatur magis eos ex affectu quam ex arte pinxisse. » (Plut., *in Sympos.*, Quæst. II et IV.) Ciò che in riguardo ai pesci era Androcide fra gli antichi fu il fiammingo Vander Kabel fra' moderni. Abilissimo nel dipingere ogni sorta d'uccellame morto, e usando farsi procacciare da' suoi committenti le pernici, le quaglie e altro selvaggiume necessario al proprio lavoro, egli soleva inculcar loro doversi le opere della pittura sempre condurre sul vero, e queste protraeva oltremodo, per averne occasione di rinnovare e mangiare più volte i suoi modelli. (Noug., tom. II, pag. 32.)

viva.[1] L'istesso Fidia benchè fabbro di numi e di eroi, e uso alle statue colossali, pure sembrò volere far pompa di pari abilità nelle cose di piccola dimensione, effigiando una cicala ed un'ape di bronzo, lavoro di meravigliosa finezza.[2] A imitazione di Fidia, Mirone fece un monumento ad una cicala e ad una locusta. Callicrate spinse all'ultimo limite tal genere di minuterie: le formiche d'avorio, e altri animalucci da lui lavorati, aveano parti sì esili e delicate che l'occhio non le potea distinguere. Mirmecide si rese celebre per una quadriga tratta da una mosca, l'una e l'altra d'avorio, e ambedue sì piccole che una mosca naturale le potea coprire colle sue ali. Questo diligente artista faceva pure un vascello dell'istessa materia che le ali d'un ape bastavano a nascondere interamente; lavori in cui doveano senza dubbio i Greci valersi dell'uso della lente, che, siccome appare da un passo d'Aristofane, era loro nota.[3] Anche i cesellatori

[1] Aus., Idill. X, vers. 3 e 8.

[2] « Erat autem Phidias apud Græcos magnus ob apem atque ob ciardam, non tamen tantus quantus ob Jovem Olympium. » (Nyceph. Greg., *Hist.*, lib. VIII.)

[3] Aristoph., *in Nub.*, vers. 763 e segg. Tal cosa è positivamente dimostrata dal Dutens nel libro intitolato: *Découvertes des anciens attribuées aux modernes.* Come avrebbero infatti riuscito gli antichi a far lavori tali da non potervi riuscir acume di vista naturale? Basti citare quello di cui parla Plinio, ove l'intera Iliade d'Omero, scritta sopra una sottile membrana potea capire nel guscio d'una noce. « In nuce inclusam Iliada Homeri, carmen in membrana scriptum: » e l'altro menzionato da Eliano ove un distico era vergato in oro sull'involucro d'un granello di frumento: « In sesamo distichon elegeum litteris aureis inscripserunt. » (Ælian., *Var. Hist.*, lib. I, cap. 17.) Non furon minori alle opere di Mirmecide e di Callicrate quelle che si videro in Italia in tempi ove i mezzi meccanici ancor non aveano attinta la perfezione a cui si elevarono a' nostri giorni. Nel libro del Pascoli si legge la seguente descrizione dei lavori d'Ottaviano Ianella Ascolano: « In quattro pezzettini di legno delle grandezza d'una noce rappresentò sovra l'uno da un lato con gran quantità di figure la coronazione di spine, e dall'altro la flagellazione del Signore: Scolpì sovra un altro un pino colla superficie piena d'infinità d'altre figure variamente in sottilissimo arabesco intrecciate e disposte. Vedevansi, in uno sfondato

avean costume di fare animali in rilievo, e talora intere scene di cacce con cani, cervi, e figure umane sulle tazze destinate ai conviti, opere nelle quali furono celebratissimi Antipatro, Cherea, Acragante e Diodoro. Marziale dice che le lucertole che vi cesellava Mentore, faceano rabbrividire i bevitori, perchè pareano muoversi sull'argento:

Inserta phialæ, Mentoris manu ducta
Lacerta vivit, et timetur argentum.

Se non che una ben maggior ripugnanza v'avrebbero

dell'altro, due eserciti in atto di combattere, e tutti i combattenti di dissimile aspetto con quantità d'animali. V' erano alla bocca dell'apertura scolpite alcune furie in catene meravigliosamente lavorate cogli anelletti così lindamente fatti e chiaramente distinti, di tal leggerezza che al solo alitare traballavano. E si vedeva nel quarto una numerosa moltitudine di cacciatori e cavalli nelle foreste, e sopra certi alberetti una caccia d'uccelli con rete di maglia così sottile, che superava quasi le tele dei ragni, o i fili dei bachi da seta. Lavorò in un nocciolo di ciliegia da una parte la valorosa difesa fatta da Orazio al ponte Sublicio e tutto il resto dell' azione che seguì alle sponde del Tevere fra lui e i Toscani. Ma avendolo lasciato sopra un tavolino vi salse un cagnolo, le fece cadere, e andò in pezzi, che estremamente dispiacendogli non se ne potea dar pace. » Il Saracchi, artista milanese del secento faceva per il duca Alberto di Baviera in un pezzo di cristallo di monte « una galea tutta intagliata di cavo a storie antiche, e legate con oro e gioie, e tutta armata a sembianza d'una galea naturale, cioè aveva i schiavi mori a nove banchi per parte e duoi schiavi per banco con capitani, soldati, comiti, sottocomiti, bombardieri con diversi pezzi d'artiglieria, li quali sparavano, con arbori e vele con arma di esso serenissime duca di Baviera. » Damiano Lercaro, genovese, scolpì sopra un osso di ciliegia san Cristoforo, san Giorgio, san Michele; e la divina Passione sopra uno di pesca; come pure faceva Properzia de Rossi. Anche più maravigliose furono le opere di Giorgio Capobiano, vicentino che, dice il Marzari, fabbricò tra le altre un orologio dentro un anello portatile, coi dodici segni celesti, e una figura nel mezzo che segnate mostrava per numero l'ore giorno e notte pulsanti; e inoltre una navicella d'argento con varie figurine in rilievo che non altrimenti che le vive faceano moti varii e naturali, il timoniere governava la nave, i remiganti vogavano, i bombardieri sparavano le artiglierie, e sotto la poppa v' era la figura d'un re che ora stava sedente ora si levava e camminava, con una donna che suonando la lira, cantava, mentre un suo cagnolino abbaiava, e intanto la nave regolarmente si moveva per occulte artifizio.

dovuto eccitare le turpi immagini *pornografiche* di alcuni ceselli licenziosi, che facevano dire a Plinio: « In poculis libidines cælare juvit, ac per obscenitates bibere. » Corruttele dell'arte e del costume, in una società degenerata.

VII.

Ora se, risalendo il corso dei secoli, ci facciamo a dare un'occhiata generale ai due più importanti periodi della storia pittorica, quello dei Greci e quello degl'Italiani, osserveremo che l'identità di relazione che corre fra la natura delle arti e quella degl'ingegni, riprodusse, benchè in lontane epoche, le stesse vicende nel successivo loro svolgimento. Presso l'uno, come presso l'altro di questi popoli, troviamo auspice ai primordi dell'arte il sentimento religioso, quasichè a reggere la mente dell'uomo nel difficile arringo sol potesse valere una guida venuta dal cielo. La qual cosa si effettuava quantunque la religione de' Greci fosse fondata sull'errore, poichè non è necessario che una credenza sia vera per produrre il bello e il grande; basta sia vero l'entusiasmo che ella eccita nell'anima del credente. Convien però dire che dal culto materiale del politeismo nacque presso i Greci un'arte che perfezionò soltanto la forma, mentre quella prodotta presso gl'Italiani dal culto spirituale del cristianesimo, perfezionava il sentimento. Ambedue furono generate da quel bisogno che è innato nel cuore umano, l'adorazione della Divinità. L'una e l'altra soddisfecero al mandato ieratico che avevano, in un modo conforme alle rispettive credenze. E dopo che nella prima epoca elle si furono associate alla celebrazione del rito religioso l'una e l'altra concorsero ad esaltare l'amor patrio. Infatti il Giove Olimpico, la Minerva del

Partenon, la Nemesi, la Pallade Area e Poliade fatte col marmo o coll' oro tolto ai Persiani nelle battaglie di Maratona, di Salamina e di Platea, simulacri votivi dei Greci; i templi sontuosi ch' essi elevarono in Olimpia, in Delfo, in Efeso, in Atene, ebbero il proprio riscontro nelle magnifiche moli erette dai comuni italiani in occasione delle vittorie da essi ottenute sui loro nemici, come il Duomo e il Battistero di Pisa dopo l' impresa di Sicilia,[1] e il tempio di San Marco in Venezia dopo quella di Zara e di Capodistria; ovvero votate per entusiasmo al tempo ove i popoli si reggevano a libertà, come il duomo di Firenze o di Siena, o la triplice cattedrale d'Assisi, campo al genio di Cimabue e di Giotto.[2] In Grecia come in Italia all' epoca della libertà succedeva quella della tirannide o domestica o forastiera, a cui la pittura si faceva ancella: e all' oro di Nicomede, d'Attalo, d'Antigono, di Demetrio Poliorcete, di Tolommeo Filadelfo, può esser posto a paraggio quello che in Italia profondevano ai lor tempi Lorenzo e Alessandro de' Medici, Lodovico Sforza, Carlo V, Francesco I, e Filippo II. All' apoteosi che le arti adulatorie della potestà sovrana davano a quei scettrati conquistatori dell' Asia e dell' Egitto, stanno a fronte da noi le numerose pitture ove gli astuti tiranni di Firenze si facean dipingere sotto il diadema dei Magi nelle Epifanie, per abituare gradatamente il popolo all' idea della regia autorità a cui aspiravano. In Grecia come in Italia cessava in un

[1] At. Morrona, *Pisa Illustr.*, tom. I, pag. 140.

[2] Notò il Lanzi che la battaglia di Monte Aperto era stata la precipua causa delle tante figure di nostra Signora che avevano illustrata la scuola di Siena, perchè essendosi la città a lei dedicata la vigilia di quel fatto d'armi, aveane riconosciuto il patrocinio: « E così a lei crebbero gli onori, e se ne moltiplicarono le immagini per le contrade e in ogni luogo; quindi alla pittura nuove commissioni, e nuovi seguaci. » (*Stor. Pitt.*, tom. I, pag. 312, ediz. Bassan.)

colla libertà l'arte religiosa e patria, ed aveva principio l'arte mercenaria. All'ingenuità succedeva allora lo studio, al semplice l'ammanierato, all'inspirazione l'industria. Primo segno di tal dicadimento già appariva nel Discobolo di Mirone, ove quell'artefice parve più ricercare il nuovo e l'esagerato che il naturale, e riscuoteane un'ammirazione che chiariva alterato il senso artistico nel popolo greco, fin allora sì esperto giudice, ammirazione che con minor maraviglia ritroviamo all'epoca e nelle parole di Quintiliano, retore anzichè artista.[1] Tale era pure il gruppo d'Apollonio ove, al grandioso del concetto, parea sostituirsi l'elaborato della materia; decadenza che nell'arte italiana è rappresentata dagli affettati contrasti delle tele cortonesche, o dai leziosi e tormentati marmi del Bernini e de' suoi seguaci. Nell'una e nell'altra contrada osserveremo che quando l'artista più non valse ad attrarre col santo o col sublime, cercò di sedurre col nuovo e talora collo stravagante, e le tavole comiche di Calace, d'Antifilo, e di Pireico venivano ad esilarare un'arte che dopo avere ingrandita l'idea della Divinità nel Giove di Fidia, la facea mira alle beffe del popolo nel Giove di Ctesiloco. A queste opere della decadenza greca fanno ultimo e conforme riscontro nella decadenza della pittura italiana le mille bambocciate che figurarono sugli estremi limiti delle diverse scuole ai tempi di lor decadenza, e parvero venirvi a confermare il detto d'un antico, essere l'uomo nato a contemplare e ad imitare quanto v'ha nel mondo.[2]

[1] « Quid tam distortum et elaboratum quam est ille Discobolos Myronis? Si quis tamen ut parum rectum improbet opus, nonne is ab intellectu artis abfuerit, in qua vel præcipue laudabiiis est iiia ipsa novitas ac difficultas. » (*Instit. Reth.*, cap. XIII.)

[2] « Ipse homo ortus est ad mundum contemplandum et imitandum. » (Cic., *De Nat. Deor.*, lib. II.)

Le analogie che abbiam poste a confronto fra l'arte greca e italiana si estendono altresì alla pittura d'animali, che presso l'una e l'altra nazione fu promossa dall'influenza del culto, quantunque opposto ne fosse il principio morale. Rinate le arti in quel meraviglioso secolo decimoterzo, ove il fervore della scienza e quello della pietà insieme univano il potente loro impulso per dare allo spirito umano il più magnifico slancio che mai lo esaltasse al virtuoso, al dotto,[1] al bello, sin dalla loro scaturigine elle s'imbevvero di quel puro elemento che si estendeva a rinnovare l'intera società. E infatti le opere di tutta la prima epoca pittorica furono esclusivamente alimentate da temi dettati dal senso religioso che elevava le menti alla sublimità dei suoi ordini. Ora è facile convincersi avere questi dovuto necessitare lo studio così della figura umana come dell'animalesca, sia che emanassero dalla Bibbia o dal Vangelo, siccome lo dimostrano le varie scene dell'Eden, dell'Arca di Noè, la vita pastorale dei primi patriarchi, le varie battaglie degl'Israeliti, i fatti di Balaamo, di Sansone, di Davide, di Tobia, d'Eliseo, di Daniele; come nel Nuovo Testamento i Presepii, le Adorazioni de' pastori, dei Magi, i Profanatori del Tempio, l'Entrata di Cristo in Gerosolima, gli Atti degli Apostoli, e quelli dei Martiri. Nè difettarono anche nell'istesso cristianesimo i bruti em-

[1] È straordinario il numero di dotti e santi uomini che illustrarono quel secolo, di cui Ruggero Bacone, e san Francesco d'Assisi furon, l'uno nella scienza, l'altro nella carità, la più elevata espressione. Ebbero pure origine in quel tempo varie celebri università italiane, quella di Vicenza nel 1202, di Padova nel 1222, di Napoli nel 1224, di Vercelli nel 1228, di Trevigi nel 1231, di Piacenza nel 1243, di Ferrara nel 1291. Quella più antica, di Bologna fioriva in quel secolo al punto che in tale sola città si contavano dieci mila scolari, fra cui, oltre agl'italiani d'ogni provincia, v'erano francesi, tedeschi, fiamminghi, spagnuoli, portoghesi, inglesi e scozzesi.

blematici chiamati dalla pittura a definire alcuni dei suoi eletti, quali furono il leone, il toro, e l'aquila in tre degli Evangelisti, l'agnello del Batista, il gallo di san Pietro, il cane di san Rocco, il leone di san Girolamo, il dragone di san Giorgio, il cavallo di san Martino. Ma dobbiam notare che la nobil indole propria dell'arte italiana non le concesse, da poche eccezioni in fuori, d'abbassare il livello dei suoi studi a quelle inferiori nature, che simili ai *parerga* dei Greci, furon dai suoi cultori trattate come cose accessorie e di menoma importanza, e dimostrarono aver essi, non senza qualche alterigia, trasandato il più facile per attenersi al più difficile, anteponendo alla ricerca delle varie forme animalesche le manifestazioni recondite e sublimi dell'anima umana. E, quasi volessero dimostrare essere ciò il vero, solo pochi di essi ne lasciaron alcun saggio, ma fu tale da destare un'ammirazione che definiremo progredendo nel nostro lavoro, dopo aver semplicemente accennate le più lontane reminiscenze che di siffatto studio serbino le antiche cronache.

Tralasciando di prendere in considerazione quei primi segni alquanto informi che ci offrono le miniature del secolo XII, i quali troppo ritraggono della rozzezza che caratterizzava un'arte uscente dalla barbarie,[1] il primo artefice che meritasse d'essere classificato nella storia, fu certamente Berna da Siena che operava circa

[1] L'autore dell'introduzione alle Arti del disegno ne citò alcune ove, rispetto a quell'età (1200), erano gli animali ragionevolmente segnati, fra cui due pastori con varie pecore, ed altre ove ad ogni azione figurata va unita una breve leggenda, come *Isti plangunt mortuum: Iste fugit meretricem: Isti se basant*, e finalmente sotto un cacciatore di falcone, che uno incappucciato si tiene in pugno, *Iste auselat*. Varie se ne vedono pure nel Codice Hamiltoniano, fatto in Italia in quell'istesso secolo, come nel Virgilio di Simone Memmi pubblicato dal dotto cardinale Mai.

il 1350, i cui animali vennero per la diligenza con cui erano condotti commendati da parecchi biografi. Lo furono con elogio verso l' epoca medesima quelli d'un altro maestro che coltivò lo stesso genere, e lo furon niente meno che dal grande Alighieri in queste parole :

> Frate . . . . più ridon le carte
> Che pennelleggia Franco Bolognese,

il quale venne detto il Giotto di quella scuola pel numero dei discepoli che vi ammaestrava. Non ebbe, quantunque ne fosse meritevole, sì chiara tromba il Monaco dell' Isole d' Oro,[1] della famiglia Cibo, pittore singolarmente accetto al re e alla regina d' Aragona, per cui dipingea di minio alcuni libri ove erano in gran copia ritratti uccelli, pesci e quadrupedi. Ma iniziatori del genere anzichè dell' arte ebbero a dirsi questi, le cui opere, quand' anche fossero a noi pervenute, vi rimarrebbero quai saggi, non già quali esemplari d' uno studio di cui Paolo Uccello, nato sullo scorcio di quel secolo fu il vero iniziatore. Ritraeva egli il nome con cui lo definiva la storia dall' appassionamento che ebbe per ogni sorta d' animali, non solo domestici come cani, gatti, e specialmente uccelli, di cui potè dirsi il Calamide, ma anche dei selvaggi, come orsi e leoni, che studiava dal naturale su quelli che ne' serragli ambulanti traevano talora a Firenze. Fu cosa che maravigliò la città una sua rara pittura ove fra loro combattevano un leone ed un serpente che, con movimento gagliardo, mostrava la sua fierezza, ed il veleno che gli schizzava per bocca, nella quale tavola si vedeva pure un bue posto in prospettiva, in cui, simile all' antico Pausia, egli aveane segnate le

[1] Così eran dette l' isole di Hyeres ov' egli fece lungo soggiorno.

membra conformemente alle regole di quella scienza sol da poco tempo inventata, anzichè rinnovata dagl'Italiani, che uno dei primi avea Paolo concorso a perfezionare. L'incontro che ebbe quell'opera gli faceva allogare nel chiostro di Santa Maria Novella alcuni scompartimenti, ove rappresentando i primi fatti della Creazione, e dell'Arca, egli potè sfoggiare in sì infinito numero d'animali terrestri, acquatici e volatili la propria abilità. Saggio più particolare di sua scienza prospettica e fantasia pittorica era poi nella scena del Diluvio un corpo morto, galleggiante sulle onde, da lui dipinto in iscorcio, con sopravi un corvo affamato che avidamente ne beccava gli occhi, come pur erano le figure d'un uomo e d'una donna, ambedue a cavallo sopra una bufala, « la quale, per le parti di dietro empiendosi d'acqua fa disperare in tutto coloro di poter salvarsi, opera di tanta bontà ed eccellenza che gli acquistò grandissima fama. »[1] Nel ritratto del celebre Giovanni Aguto, condottiero agli stipendi della Repubblica Fiorentina, faceva Paolo la figura d'un cavallo che anche ai tempi di Michelangelo era tenuto per cosa perfettissima; se non che, poco essendo pratico di tali animali, come quello che per la povertà sua mai non ne aveva posseduti, ne segnava il moto delle gambe in modo irregolare. Nelle case dei Peruzzi, ove eragli stato commesso di dipingere i quattro elementi sulla volta d'una gran sala, volle questo pittore figurare in ciascheduno un animale che ne fosse come il simbolo vivente, per la qual cosa adattava al-

[1] Vas., *Vite dei Pitt.*, tom. III, pag. 64. È singolare l'anomalia che si osserva in questo pittore, il quale essendo stato giudicato degno di lode per la bellezza del suo colore, come per la vivacità con cui tingeva le penne degli uccelli e le squamme dei pesci, dipingendo poi i suoi paesi egli vi facesse « i campi azzurri, le città di color rosso, e gli edifizi variati secondo che gli pareva. »

l' elemento della terra una talpa, a quello dell' acqua un pesce, e a quello del fuoco una salamandra; e volendo infine accennare all' aria, si risolse a dipingervi un camaleonte, animale che, secondo le notizie zoologiche di quell' età, si credea non solo nutrirsene, ma prenderne anche il colore. Ma poco sapendo lettere egli fu indotto dall' analogia del vocabolo a scambiare il *camaleonte* col *cammello*, ossia un animaluccio simile al ramarro con una *bestiaccia disadatta e grande*, onde una di queste egli vi dipinse che inghiottiva l' aria empiendosene il ventre. La qual pittura a lungo si conservava intatta sopra quella volta, cosicchè era quel cammello stato osservato dal Baldinucci quando si conduceva a visitare il palazzo.

Il primo di quella serie di gran pittori che, per più secoli, doveva illustrare l' Italia, Masaccio, fu pure il primo che rappresentasse gli animali in tali condizioni di disegno, di colore e di mossa da corrispondere al progresso che lo studio della notomia e della prospettiva aveva sviluppato nella scuola fiorentina. Contemplatore attento della natura, egli riuscì a fare che la pronta vivacità del vivo passasse nelle proprie figure, e ne divenisse precipuo carattere. [1] Dei cavalli da lui ritratti dal vero, e con verità dipinti, furon bel saggio quelli del quadro rappresentante l' Adorazione dei Magi alla Madonna del Carmine di Pisa, che solo potè bastare a dargli

[1] Tra i pittori succeduti a Masaccio molto valse nelle figure animalesche Pier di Cosimo Rosselli, cervello bizzarro, ma svelto di mano e studiosissimo del naturale. Lasciarono buon segno di sè negli annali della Scuola fiorentina le storie mitologiche, in piccole figure, da lui dipinte nelle case di Francesco del Pugliese: « Nè si può esprimere la diversità delle cose fantastiche ch' egli si dilettò di quivi dipingere di casamenti e d' animali, d' abiti e strumenti diversi, ed altre fantasie che gli sovvennono, per essere storie di favole. Cosimo de' Medici possedeva pure di man di Piero, vari animali bellissimi e *con pazienza inestimabile condotti*, che egli tenea fra le cose preziose della sua privata guardaroba. »

anche in tal genere la fama per cui si fece degno di divenire l' ammaestratore di Raffaello. Questi, le cui opere divine parvero (come la Minerva della Favola dal cerebro di Giove) uscir formate e perfette dalla sua fantasia, ebbe nelle cinquantadue composizioni bibliche o evangeliche delle Logge vaticane, occasione frequente di trattar le figure animalesche; sembra però che riconoscendo nell' espressione dei volti umani la parte più sublime e difficile, epperò di lui più degna, dell' arte, egli abbandonasse quell' inferiore pittura ai suoi discepoli. E infatti risulta dall' indagine analitica fatta da persone esperte che gli animali figurati nella Creazione d' Adamo ed Eva, nell' Arca di Noè, nel san Paolo in Listra, nell' Ezechiello, e nell' Eliodoro erano opera di Giulio Romano, come i fiori e le grottesche eran di Giovanni da Udine. Il brio, e la correzione dei cavalli che figurano nella classica pittura dell' Attila sembrano però accusare la padronanza autorevole della mano di Raffaello. La chinea su cui siede san Leone, e la mula stessa del cardinale che accompagna il pontefice, ma soprattutto il cavallo del re barbaro, e i due cavalli sarmati de' guerrieri a lui vicini, nulla lasciano a desiderare all' arte che, nella contrapposizione delle masse e delle tinte, nella distribuzione delle ombre e dei lumi, si mostra arbitra d' ogni ragione. Della terribilità del genio di Michelangelo due soli ma degni esempi rimasero a questo genere di pittura, di cui il più perfetto fu il fresco rappresentante la conversione di san Paolo, da lui dipinto nella cappella Paolina. Vi si vedeva il santo caduto a terra alla voce di Dio, mentre il suo cavallo, impaurito dal fulgore del lampo, davasi a fuga precipitosa. L' animale era trattato con maestria sì straordinaria e con atto sì vero, che sembrava dovere scomparire nell' attimo dalla vista del riguardante. Il risentimento delle sagome della musculatura era se-

gnato con un possesso da esserne sol capace un tanto anatomico. Un'altra opera della sua mano che avea menato gran romore in tutta Firenze perchè, fatta nella prima giovinezza, ne preconizzò il genio, fu la Battaglia dei Centauri, ne' quali, come è proprio di tali esseri favolosi, mezzi tra il cavallo e l'uomo, egli fece mostra dello studio fatto su l'una e l'altra forma, movendoli nelle più ardite maniere in quel grande aggruppamento di figure che insieme si azzuffavano. Soggetto fiero a fiero artefice.

Scorrendo la sequela delle pitture lasciateci dal più aggraziato fra i quattro primi luminari dell' arte italiana, il Correggio, sembra singolare anomalia che quel pennello uso ai vezzi e alle leggiadrie feminee in cui non ebbe pari, avesse, nella pittura animalesca, a lasciar soltanto segno di sè, fra muli ed asini. Narra un rinomato illustratore di sue opere, Raffaele Mengs, che nel palazzo reale di Parigi vedevasi ai suoi tempi un quadro, opera accertatamente riconosciuta di sua mano, in cui era rappresentato *un mulattiere coi suoi animali*. Un asino che, come quello dipinto da Polignoto, venne trovato degno di passare alla posterità per la franchezza con cui era pennelleggiato, fu da tal pittore introdotto nel celebre quadro della Notte, ove san Giuseppe (che in siffatti soggetti é spesso condannato a quella compagnia)[1] lo ritirava

[1] Non sarebbe facile dire il motivo per cui i pittori agirono con si poca cerimonia verso quel santo, ma il fatto è positivo. In un quadro del Domenichino appartenente al Museo di Parigi, il pittore rappresentò san Giuseppe in atto di caricare il suo somaro. Nella Sacra Famiglia dipinta dal Rubens nel palazzo dell' Escuriale, san Giuseppe dava da mangiare al mulo. (Van Hasselt., *Vie de Rub.*, pag. 201.) Vitale Bolognese, detto *dalle Madonne*, lo dipinse seduto a terra sul basto dell' asino, che gli sta accanto ragghiando a capo alto. (*Fels. Pittr.* parte 1, pag. 16.) Andrea del Sarto lo fece sdraiato sopra un sacco: Elzheimer, in atto di far lume (Decamps, tom. I, pag. 286): Shalken, che soffia nel fuoco (Dec., tom. III, pag. 144):

nella grotta in cui stava la Vergine col Santo Bambino. Anche nella celebre Madonna detta *della Scodella*, fatta per la chiesa dei canonici Lateranensi di Parma, ha il Correggio rappresentato un Angelo in atto di legar l' asino, ma *con tanta grazia e gentilezza che è fin troppo per quest' uffizio*, [1] a cui veramente non pareva dover deputarsi quel celeste messaggero. Convien però dire che nella graziosa composizione ove il Correggio espresse Giove ed Io, egli ebbe occasione di separarsi da quei giumenti, e mostrar la propria valentia in più elegante quadrupede, mentre avendo voluto simbolizzare l' ardore libidinoso di quel Nume egli vi dipingeva un cervo che, per temperare l' interna arsura, si stava dissetando ad una fonte. Ma quantunque Michelangelo, Raffaello, e il Correggio meritamente primeggino nella serie gerarchica degli artefici, a niuno di essi però toccarono gli onori che in tal genere di pittura ebbe il Tiziano, per cui si rinnovarono i portenti avvenuti pei cavalli d' Apelle, e per la pernice di Protogene. Poichè essendosi egli condotto a Bologna nel 1530, vi dipingeva il ritratto dell' Imperatore Carlo V, venuto quivi a conferenza col pontefice Clemente VII, e lo rappresentava « sopra baio cavallo, stellato in fronte, e di ricche bardature guernito, che fastoso di sì nobil peso, con portamento superbo, sbuffando dalle nari generoso ardire, rodeva il freno dorato, in atto di passeggiare alteramente il suolo. » Era tale pittura sì attualmente viva, che essendo stata appositamente collocata in capo a un porticale del palazzo, veniva essa presa per l' imperatore medesimo, e come tale salutata dal popolo. Si riconobbe altresì la verità dell' imitazione tizianesca in altra pittura ove l' omaggio reso all' animale dipinto dal-

il Barocci, che alza una portiera (Lanzi., tom. II, pag. 15), e così molti altri.

[1] Mengs., *Mem. sopra il Corr.*, pag. 174.

l'animale vero fu encomio tanto più da apprezzarsi quanto meno potè accagionarsi d'adulazione: poichè avendo Tiziano dipinto san Giovanni Batista in atto d'accarezzare un agnello, presso al quale ne era condotto uno vivo, questo, appena lo mirava poneasi a belare come lo avesse creduto naturale.[1] I magnifici elogi dati dal Ridolfi ai cavalli del Vecellio nel quadro ov'egli aveva espressa la Battaglia vinta dai Veneti contro gl'Imperiali a Cadore, fanno vieppiù deplorare che un tanto capolavoro, divenuto esemplare a tutti gli studiosi dell'arte, sia perito nell'incendio che arse la sala del Gran Consiglio, ove era collocato.[2]

L'appassionatezza che ebbe per tutti gli animali, ed in particolare per i cavalli, di cui oltremodo si dilettava, condussero Leonardo, come già Calamide, a rappresentarli eccellentemente. Il dono di una forte ritenitiva ricevuto dalla natura per cui dopo aver trascorsa la giornata ad osservare un oggetto, tornato a casa lo ritraeva come se sott'occhio lo avesse, fu cagione che le sue figure s'improntassero d'una vivezza raramente attinta dall'arte.[3] Egli fece studio di cavalli dal naturale, ne fece notomia, ne scrisse un libro, e ne formò un rilievo che ancora in oggi versa tra le officine. È celebre fra gli ar-

[1] Bottari. *Lett. Pitt.*, tom. 1, pag. 286.

[2] Tra le più perfette imitazioni di animali dovute agli artefici veneziani sono da annoverarsi i bassirilievi e le statue di cui lo scultore Martino Lombardo abbelliva la facciata dell'edifizio appartenente alla Confraternita di san Marco, ridotto in oggi a pubblico spedale, di cui sembrano quelli essere divenuti i custodi.

[3] La scuola di Leonardo vantò nel Bernazzano un pittore d'animali le cui tele rinnovarono i celebri inganni della Grecia: mentre avendo Cesare da Sesto, suo amico, dipinto un Battesimo di Cristo, egli vi aggiungeva un fondo di paese con un terreno fiorito sul primo innanzi, su cui saltellavano e beccavano alcuni uccelletti; ed avendo esposta la tavola al sole per asciugarne il colore, gli uccelli veri allettati da tal vista traevano a volo verso quelli che credevano i loro compagni.

dimenti della scultura quello colossale da lui modellato per la statua equestre di Lodovico il Moro, distrutta poi dalla barbarie dei Francesi. Non ebbe miglior sorte il magnifico cartone che, in concorrenza col Buonarroti, egli fece per il Palazzo della Signoria, ove rappresentò la Battaglia d'Anghiari vinta dai Fiorentini contro ai Milanesi. Quel rinomato cartone, ammirato e studiato da Raffaello, fu, dicesi, distrutto per la rivalità d'alcuni artefici, fra cui Baccio Bandinelli: onde in questa occasione, come in altre di maggiore importanza, l'invidia che tra loro sogliono avere gl'Italiani produsse alla comune patria gli stessi danni che la barbarie dei suoi propri nemici.

Già vedemmo qui sopra Giulio Romano e Giovanni da Udine satelliti al grande astro di Raffaello nella pittura classica: essi lo soperchiarono nella zoografica. Già le storie bibliche delle Logge Vaticane n'avean data a quello la primazia, quando avendo egli rappresentata per la chiesa di Santa Maria dell'Anima una Nostra Donna con san Marco ed altri santi, la bravura con cui trattava gli animali fu per rinnovare in quella tavola il fatto di Protogene, poichè oltre al bellissimo leone alato dell'Evangelista, avendo Giulio ivi espressa una donna che filava, e presso lei una chioccia con vari pulcini, fu questa trovata sì vera e naturale che a sè attraeva tutti gli sguardi. Se dovette parer riprovevole un accessorio sì triviale in una tavola destinata a figurar sopra gli altari, lo fu certo assai più quello da lui introdotto in un altro quadro della Vergine, ov'egli dipinse la sua gatta, a cui nella storia artistica rimase la denominazione di *Madonna della Gatta*. La morte d'Adriano VI gli fornì intanto occasione di sfogare il suo pennello nella figura del più bello degli animali, avendogli Clemente VII ordinato di terminare la sala di Costantino cominciata da Raffaello in Campi-

doglio, ove, nella parete, che rappresentava la Battaglia di Massenzio al ponte Milvio, egli dipinse con vero furore pittorico una mischia di pedoni e di cavalieri che, insieme aggruppati, ferocemente combattevano, e v' aggiunse lo spaventoso episodio di quel tiranno che, caduto col suo cavallo nel Tevere, con atti di violenta disperazione vi si annegava. L'ammirazione che quei freschi eccitarono in tutta Roma mosse Baldassarre Castiglione a condurre Giulio Romano al duca di Mantova, il quale intendeva ornar di pitture il palazzo del Te, delizia di quella corte. Ed essendo Giulio valentissimo architetto, propose al duca di ricostruire con più grandiosa architettura quell' edifizio, alla cui celebrità bastò la sola volta dei giganti in cui egli si mostrò rivale di Michelangelo, come nella storia di Psiche volle esserlo di Raffaello. La vivace sua fantasia gli fece arricchir questa d' una varietà d'animali che mal si confarebbero a tal soggetto se col rappresentarvi il trionfo di Bacco, non vi avesse potuto soddisfare il proprio estro dall'asina di Sileno al caprone de' satiri e dalle tigri e pantere che ne traevano il carro ai cammelli e agli elefanti che eran corteggio al nume vincitor dell' Oriente. Ebbe ed avrà nominanza nella pittura di cavalli la gran sala di quel palazzo, ove il duca di Mantova volle che Giulio Romano gli dipingesse i cavalli più belli della propria mandria, in un coi cani da caccia che si assortivano allo stesso loro mantello, gli uni e gli altri coi rispettivi nomi e tutti ritratti di naturale. Onde avvenne che, all' opposto d' alcuni principi di poche lettere, i quali trasandando le biblioteche e i musei, soltanto si dedicarono a far fiorire le proprie stalle, quelle del duca di Mantova gli fornissero invece occasione di far fiorire le arti nel proprio dominio, e d' abbellir le contrade d'un magnifico monumento che ne tramanderà la memoria ai più tardi nipoti.

Ciò che, nella pittura d'animali, era riguardo alle maggiori specie il pennello di Giulio Romano, fu verso le minori quello di Giovanni da Udine, il quale benchè alcune centinaia d'anni prima fosse stato avvertito dal greco Nicia di non addarsi a dipinger fiori e uccelletti, *flores et aviculas*, antepose però attenersi al consiglio più recente d'un altro conoscitore di qualche competenza nella materia, Raffaello. Il quale molto lodavalo della verità di sue pitture di cui assai spesso si valse, e specialmente negli ornati delle Logge, e solea far suo passatempo d'una raccolta di volatili di mille forme e colori, dipinti con brio veneziano da quel discepolo di Giorgione, venuto alla sua scuola. Nè solo questi rappresentava con certa grazia particolare fiori e uccelletti, ma drappi, vasi, strumenti, architetture e paesi, onde volle Raffaello che nel quadro della Santa Cecilia, da lui mandato a Bologna, l'organo che tiene la santa, e tutti gli strumenti musicali sparsi a' suoi piedi fossero fatti da Giovanni da Udine. Avea la chioccia co' pulcini aggiunta da Giulio Romano nel quadro della Vergine con vari santi richiamato a memoria il fatto della pernice di Protogene; un tappeto, a perfezione imitato da Giovanni, parve destinato a rinnovare l'inganno che a Zeusi avea fatto Parrasio. Essendo il nostro artefice stato incaricato di dipingere un balaustro finto in continuazione di uno vero nelle Logge Vaticane, v'aveva egli per un suo ghiribizzo fatto sopra un tappeto che vi figurava come se da qualcuno fosse stato quivi dimenticato, quando un giorno avendolo colà veduto uno staffiero della corte pontificia al momento ove stava per passare il Papa, si fece con vivo moto ad afferrarlo per istenderlo sul pavimento, e appena potea credere al proprio inganno. Anche a questo pittore fu da rimproverarsi d'aver abusato della propria facilità e inclinazione in tal genere di pittura, dipingendo talora

animali là ov' essi divenivano una sconvenenza in disaccordo col carattere d' altre figure. Fu tale sconcezza più specialmente notabile in una sala del palazzo Vaticano ove Raffaello avea rappresentati alcuni apostoli grandi quanto il vero, opera degna di quel primario dei maestri. Difficilmente si crederebbe, se non lo narrasse la storia pittorica, che presso l' augusta effigie di quei venerabili fondatori del cristianesimo, intorno ai quali, per adattarsi convenientemente, avrebbe dovuto l' ornato adunare angioli, o sacri emblemi, il nostro pittore vi dipingesse invece pappagalli, babbuini, gattimammoni e altri bizzarri animali, che dovettero armonizzarsi colle figure di quei santi discepoli del Signore nel modo medesimo che colla SS. Vergine e gli altri santi avea fatto la gatta di Giulio Romano. Sembra però singolare che ciò avvenisse sotto gli occhi del pontefice Leon X, da cui avrebbe dovuto più espressamente biasimarsi.[1] Lo studio appassionato che Giovanni da Udine fece più particolarmente sopra ogni specie di volatili, che si procacciava andandone egli stesso a caccia, lo condusse all' invenzione del rinomato bue di tela, dipinto come al naturale, venuto quindi in uso comune fra i cacciatori, che egli primo costumò portar seco nelle selve, ove ad esso addossando sè e lo schioppo per nascondersi dalla vista dei loro abitanti, ne faceva abbondante preda.

Sarebbe inutile allo scopo che ci proponiamo in queste disquisizioni il rintracciar minutamente le opere ove i più egregi pennelli delle varie nostre scuole trattarono figure animalesche incidentemente a ciò condotti dai soggetti che dovean rappresentare. La bravura con cui essi operarono in tali occorrenze mostra con quanta

[1] Il Bottari narrò nei suoi Dialoghi che la sala e le pitture di Raffaello vennero, senza riguardo, distrutte da Paolo IV, che la fece tramezzare per accommodarvi alcuni suoi bugigattoli.

agevolezza chi era uso a superar nelle figure umane difficoltà d'un ordine più elevato, trionfasse poi delle minori nel dipingere quelle dei bruti, conformemente all'antico adagio: « Nemo sic in majoribus eminet ut eum minora deficiant. »[1] Si può anzi asserire che quantunque volte vollero i maestri italiani abbassar la mano alle inferiori nature, sì studiosamente e sì laboriosamente imitate da certe scuole oltramontane, anche in tale imitazione essi mostrassero quella superiorità che, per singolar suo privilegio, sempre appartenne a un popolo, che dopo i Greci fu il primo del mondo. Chi non riconobbe tal superiorità nel brio e nelle vive movenze con cui eran pennelleggiati tanti e sì varii animali nelle storie che Annibale Carracci dipingeva alla galleria Farnesiana di Roma, dall'umile cavalcatura di Sileno nel *Trionfo di Bacco* fino al leone d'Ercole o al cavallo alato di Perseo nei fatti di que' semidei? Chi non la riconobbe nei celebratissimi freschi dell'*Aurora di Guido* al palazzo Rospigliosi, o dalla *Notte del Guercino* alla villa Ludovisi? Chi non si deliziò nella poesia di quelle fantastiche visioni, veri estri pindarici, che furon come l'ipostasi dell'ideale lirico nella materia colorata, ove il fiero lor pennello slanciò con tanto ardire cocchi e cavalli attraverso gli spazi del firmamento? E se talor trascorse a qualche licenza il pennello, essa vi fu ricompra dall'idealità o dal sentimento, che, al dir di tutti gli estetici, danno il sommo dei pregi alle opere dell'arte. Per altra parte gettando uno sguardo ad alcune principali pitture delle nostre scuole vedremo che anche nella semplice imitazione del vero giunsero gl'Italiani al maggior segno, emulando l'opificio de' Fiamminghi e superandone il concetto, e rinnovando, come già d'alcuni abbiam

[1] Quintil., *De Institut. Orat.*, tom. I, pag. 221.

visto, quegli istessi prodigi del pennello che aveano immortalato quello dei Greci.

Ebbe molta nominanza nelle cronache dell' arte la stupenda chinea che l' imperatore Ferdinando II mandava in dono al pontefice Gregorio XV l' anno 1622. Era una giumenta di scelte forme, detta la *Bella Donna* per la sua leggiadria. Avea tra gli altri pregi una spessa criniera che dal collo le scendea fino a terra. Ma infermatasi, e posta in vendita la povera bestia, era comprata dal conte Aldrovandi di Bologna, che quindinnanzi la tenea nelle proprie stalle qual rarissimo archetipo della forma equina. Volle l' Aldrovandi che Guercino ritraesse dal vero quel superbo animale, e lo studio che il pittore ne facea riuscì così perfetto, che meritò d' essere celebrato dal Malvasia, il quale lo ascrisse fra le tavole più memorabili di quel maestro. Rinnovato dagli antichi e oltremodo glorioso alla pittura italiana fu pure il fatto avvenuto ad Agostino Carracci. Essendosi condotto a lavorare in un paese detto i Ronchi di Crevalcuore, egli avea dipinto a fresco sul muro d' un edifizio un cavallo leardo, fatto con tanta maestria, che venne preso per vivo da un altro cavallo stato ivi condotto, il quale essendosi accostato a quello dipinto lo fiutava più volte sbuffando e nitrendo, e poi voltategli a un tratto le groppe, quasi fosse indispettito dall' inganno, gli sparava contro molte paia di calci, alla grande ilarità degli astanti. Aveva avuto l' istesso vanto Bramantino, quando, durante la stanza da lui fatta in Milano, avendo dipinti alcuni freschi in un castello fuori di porta Vercellina, vi rappresentava certi stallieri che stavan rigovernando i loro cavalli, e uno di questi vi riusciva sì naturale che ingannandone un altro vivo, come quello d' Annibale, avea cresciuta rinomanza all' opera e all' artefice. Se le figure di questi animali faceano riscontro a quelle del

pittor di Coo, dobbiamo aggiungere che anche nella perfetta rappresentazione dei cani ebbe l'Italia il suo Nicia in Lodovico Cardi, detto il Cigoli. Ne citiamo a prova due soli esempi uno de' quali fu la gran pala d'altare, collocata nella cappella patronimica degli Albizzi in S. Pier Maggiore, rappresentante un' *Adorazione dei Magi*, ove era meraviglioso un cane della grande razza inglese, a cui, dice Baldinucci, per parer vivo altro non mancava che il moto. In altro quadro, come Polignoto nel Pecile, dipinse il Cigoli un eroe della medesima specie, a differenza che se il primo ebbe fama combattendo presso il padrone a Maratona, l'ebbe l'altro morendo sulla tomba del suo in Firenze. Appartenea questo ad un signore della famiglia Ricasoli, che, essendo morto, mai non volle il cane allontanarsi dal suo feretro, finchè, vistolo deporre nel sepolcro, sopra vi si coricava, e rifiutato ogni cibo, quivi moriva di dolore. Gli diè il Cigoli vita immortale col suo pennello. Un altro celebre cane dipinto dal Sirani riuscì talmente spirante da creder di doverne udire i latrati, e lo figurò nel quadro della Cena del Salvatore in casa del Fariseo. Ma più degno rivale al cane di Nicia fu quello che il veronese Bonsignori dipingeva al Marchese di Mantova sopra una parete del suo palazzo. Volle questi che il pittore gli ritraesse colla maggior diligenza un cane che gli era stato mandato in dono dal Gran Signore. E, compiuto il lavoro, trovando quei cortigiani non avervi divario fra il dipinto e il vero, ordinava il marchese che ivi si conducesse dal cortile un suo prediletto cane, il quale s'era mostrato singolarmente astioso contro il cane turco novellamente venuto, e sempre ringhiava quando lo vedeva. E non sì tosto ebbe il vero avvistato il dipinto, che, non altrimenti che se fosse vivo, gli si gettava addosso con sì gran furia che andò di colpo a fracassarsi il capo nel muro.

VIII.

Dopo avere accennato quali fossero i primordi della pittura zoografica in Italia, e qual concorso vi prestassero in progresso non solo i precipui maestri delle varie scuole, ma gli stessi quattro antesignani dell' arte, passeremo ad enumerare i minori. Nel chiamare qui a rassegna i duci di questa seconda schiera intendiamo evitare il rimprovero fatto ad Omero nella rassegna di quelli dell' *Iliade*, e concorrerà per altra parte alla nostra moderazione lo scarso numero d' artisti che si ascrissero a quelle file. Noteremo di passo che, da due eccezioni in fuori i cultori di questo genere non entrarono in scena se non dopo che i maggiori ingegni ebbero coronate le sommità della pittura classica, abbandonando agli altri le inferiori regioni del ritratto, del paese e de' bruti, i quali per lo più furono o immediati antecessori, o coevi delle Accademie, sórte colla decadenza dell' arte, e destinate a mantenerla. Infatti in tutta la scuola fiorentina, dopo i primi iniziatori della zoografia, e nel lungo corso di sua durata non ci si para innanzi se non solo e soletto, sulla quarta epoca, Antonio Tempesti, che, appassionato de' cavalli, gli dipinse con tale facilità da dover anzi chiamarsi furore pittorico in cui preluse a quello che fu proprio carattere del Borgognone, il quale professavasi molto tenuto alle lezioni dategli dalle sue tele. Al genere e alla maniera del Tempesti fa riscontro nella scuola romana il Cerquozzi, detto *Michelangelo delle Battaglie* finchè a un cenno del suo pennello vennero ad azzuffarsi sopra le sue tele cavalli e cavalieri; detto poi *delle Bambocciate* quando i nobili palafreni cambiava in vili giumenti, che egli scapricciavasi a mostrare storpi,

spolpati e carichi di guidaleschi, passando così dal campo degli eroi alla fiera delle bestie, e, simile ad Euticrate, dai cavalli bardati di ferro, agli asini carichi di corbelli, come fece nel quadro del Gerini,[1] ove profondeva i più berneschi episodi d'una festa villereccia. Era a lui compagno fra le taverne, le gozzoviglie e gli animali, il pennello d'Antonio Amorosi, noto (e più nel Piceno) pe' suoi scherzi comici *comicis tabellis*, ove, dal colore in fuori, potè dirsi fiammingo. Anche Arcangelo Resani era, in quella scuola, pittor d'animali, ma d'animali morti, come lepri e uccellame, alla maniera di Cöning e di Fyt, e aveane lucro e nominanza, cosicchè alcuni ne volea compagni alla propria effigie nella galleria Medicea. La quarta epoca della scuola napoletana evocava a competitori nell'agone medesimo il Brandi, il Tassoni e il Cattamara, i cui spiritosi animali ebbero il marchio della scuola e della contrada; fervido ingegno, e mano veloce. Chiamate dai pennelli di Carlo Cane, del Cerano, del Londonio e dei due Crivelli vennero schiere di variopinti uccelli, vennero armenti infiniti ad affoltare gli ultimi periodi della scuola Milanese, ove, dipinti con maestria, si associarono per lo più a pastori e a mandriani mal disegnati. Nella scuola bolognese, ai Carracci e al Guercino, citati fra i pittori di storia che sol per occasione ma con superiorità trattaron questo genere, rimangon da aggiungere quelli che ne fecero esclusivo studio, fra cui Paolo Antonio, fratello del Barbieri, il quale fu in questa nel grado in cui l'altro era nella maggior pittura. Gli tenner dietro Pier Francesco Cittadini, scolaro del Reni, e i suoi due figli, che stabilirono fiera di quadrupedi e di volatili nelle quadrerie bolognesi ove tanti furono pure i frutti e i fiori che vi sparsero da

[1] Baldin., *Notiz. dei Profes.* ec., tom. XV, pag. 75.

esserne detti i fiorai e i fruttaiuoli della città. Fecero bottega della merce istessa il Bettini e il Vitali, e, più chiaro di essi, Raimondo Manzini, che, dipingendo animali sopra cartoni e collocandoli a debita luce e a debita distanza, ingannaron gli stessi artefici, e ben gli meritarono il nome di nuovo Zeusi datogli dallo Zanetti, che lo avrebbe detto con più giustezza nuovo Parrasio, poichè Zeusi ingannava soltanto le bestie; e il Manzini e Parrasio quelli che le dipingeano.

Niuna però di queste scuole potè competere con la veneta e con la genovese, ove due famiglie pittoriche, i Bassani e i Castiglioni, fecero sole quanto i maestri delle altre insieme uniti. Era di pochi lustri precursore ai Castiglioni un pittore, e potrebbe dirsi un poeta ingegnoso, Sinibaldo Scorza, il quale apriva a quella pittorica prosapia lo stadio in cui doveva illustrarsi. Le lezioni del Paggi, le stampe del Durero, e gli animali del Crespi lo avviarono ad un genere in cui emulò le tinte de' Fiamminghi e potè dirsi il Berghem della Liguria. Ma se fiammingo erane il colore, ne fu italiano il disegno. Il poeta Marini, suo ammiratore, ne poetizzava le inspirazioni, e lo iniziava alla dignità dei soggetti mitologici. Dal principe Tommaso di Savoia, a cui inviava un suo Cupido, ebbe in data del 22 novembre 1633, una lettera onorevole, come pure da C. Emanuele I, che lo volle alla sua corte. Eran dal Marini celebrate con graziosi versi due di lui tavole rappresentanti Orfeo che attrae le belve al suon della lira, e Apolline presso il re Admeto.

Benedetto Castiglione, detto il Grechetto, versava sulle proprie tele l'erudizione, il concetto, la gentilezza che trasfondea nel suo animo un'educazione raffinata. Trattò gli animali con verità, la figura umana con sentimento. Svelto nel disegnare, lieto nel tingere, piacque

ai dotti e agl'indotti. Le sue composizioni parvero foriere alle pastorali del Gesner: luoghi ameni e virenti, colli ricordanti gli Euganei, ove, ai gruppi che qua e là formavan le greggi, facean geniale riscontro ninfe, satiri e fauni che, come nell'Egloghe virgiliane, fra loro procacemente s'aizzavano. Niuno fe campeggiar le sue figure in più leggiadri fondi, cui soleva aggiungere colonne, bassirilievi e frammenti d'antiche sculture che gli arricchivano, come si vede in un dipinto della nostra galleria, ove, alle gioie d'alcune baccanti ebrie, fece, qual privilegiato testimone, intervenire un giumento, il quale sporge l'ispido muso in mezzo alle fronde, presso un piedestallo sormontato da un vaso marmoreo. Sembra che il sagace pittore abbia inteso porre tra loro a fronte rozzezza ed eleganza, malizia feminea e bestiale stupidità. La giocondità del suo pennello lo indusse a ripetere scene volgari che, simile all'antico Pireico, egli condiva con capricciose e sempre nuove invenzioni, come fiere, sagre, vendemmie, con vispi sollazzi contadineschi, e pastorelle danzanti al rezzo de' boschi, tele che furon tante da farne gran volume il solo catalogo. I due quadri che egli appendeva al palazzo Pitti vi furono un bel saggio della poetica sua fantasia, e abilità nelle figure animalesche: un d'essi rappresentava Circe in atto di cambiare in bruti i compagni d'Ulisse, e l'altro una scena pastorale. Vide la scuola romana e la veneta, e perfezionò sull'una il disegno, sull'altra il colorito: e colorito e disegno i più eletti, tutti gli dedicò alla tavola che dipingeva in San Luca, e che n'era il capolavoro, la Natività del Cristo. Facea risplendere nel volto del Santo Bambino una maestà ineffabile che seppe associare alla grazia delle infantili fattezze. Il volto della Vergine mostrò una beltà celeste, tenerezza paterna quello di san Giuseppe, e gli angioli aleggianti sull'alto

del quadro parvero scesi dal paradiso. V' ha nella vita degli artefici un momento d' inspirazione che gli trasforma, e ne solleva il genio in una sfera superiore. Fu quella tavola l' opera di tal momento. Dee però dirsi che a malgrado del suo soggiorno in Venezia, e delle lezioni prese in Genova dal Vandyck, eragli nell' intuonazione delle carni rimproverata una tinta rosseggiante che ne alterò la naturalezza. Ricomprava tal difetto col brioso e coll' erudito dei concetti. Ebbe a continuatori del suo stile il fratello ed il figlio; deboli reflessi d' una viva luce. Meglio vi riusciva Anton Maria Vassallo in animali, fiori e frutti che, per vivezza di smalto, ricordaron gli andari del caposcuola, e il Palmieri che sostituendo al corretto l' appariscente mandò numerose greggi nelle due penisole, l' Italica e l' Iberica, e che dall' Orlandi venne ascritto fra i primi maestri d' Europa.

Ma di tanti artefici niuno ebbe in questa inferiore pittura plauso sì trionfale, quanto Iacopo da Ponte, detto il Bassano dalla patria, che, non solo col prestigio delle tinte, ma col numero delle tavole imponeva al genere il proprio nome. Può asserirsi con verità che dal giorno in cui l' Eterno popolava d' animali i vergini giardini dell' Eden, mai niuna mano tanti ne creasse. Il rapido suo pennello, secondato da quello altrettanto attivo dei figli, generò sì innumerevole progenie, da doversi le tavole dell' officina bassanese numerare non a centinaia, ma a migliaia. Discepolo al padre e a Bonifacio, e viste da giovinetto le carte del Buonarroti, parve sulle prime ligio alla fierezza del disegno michelangiolesco: ma ripatriato alla morte del padre, cangiando cielo, cangiava stile. Ritiratosi in una villa sulle rive della Brenta, le cui acque maestose a pieno alveo scorreano per gli erbosi piani, era quivi il suo estro incessantemente eccitato dalla vista di quei siti pittoreschi. La commovente poesia della solitu-

dine, il silenzio delle selve, esaltavano il suo spirito; ed erangli grato diporto le ubertose praterie, irrigate da limpidissimi rivi, giornaliero specchio alle greggi di quell' Arcadia. Quel soggiorno incantevole gli offeriva insieme adunati tutti gli elementi che concorreano alle sue composizioni. E bastava per verità che, seduto sotto l' atrio della casa, egli girasse l' occhio intorno, perchè gli si appresentassero quadri fatti e composti, veri idillii pittorici, che rammentavano le spelonche, i vivi laghi e le opache valli, che altro più remoto artefice avea dipinte in questi leggiadri versi:

Speluncæ, vivique lacus, et frigida Tempe,
Mugitusque boum, mollesque sub arbore somni.
VIRG.

Fu in quella regione privilegiata dalla natura che egli trascorse i suoi lunghi anni, beandosi fra le innocenti delizie della vita rustica, lontano dai raggiri e dalle invidie che giornalmente perturbano le irrequiete capitali. In questi tempi di società artificiata, in cui è si rara quella primitiva semplicità d' un' anima che trovi nello studio della natura senso di quieta contentezza, e ove negli usi degli artisti (da pochi in fuori) tante sono le smancerie e le ostentazioni per grosseggiare e spaccar dell' importante, avvien che uno si senta rinfrescar deliziosamente il sangue nell' incontrare avanti a sè quest' antica figura, a cui le modeste virtù dei dì passati fanno aureola intorno al capo venerando; udendo come fosse prediletto passatempo di quest' uomo patriarcale coltivar da sè stesso il proprio giardino, gremito di fiori che gli venivan donati da Alfonso duca di Ferrara, e da altri signori dello stato, soliti a visitarlo famigliarmente; e come sulla sera egli si trattenesse poi cogli amici a far

musica, di cui era espertissimo, ovvero a leggere la Sacra Scrittura, che sempre suggerivagli nuove inspirazioni. Nelle notizie dateci dal Verci su questo artefice, leggiamo essere stato suo costume, com' erane di Leonardo, scherzare dimesticamente con quelli che presso di sè accoglieva, sorprendendoli talora con oggetti dipinti che parean veri, come un dì avveniva allo stesso Annibale Carracci, quando stendea la mano ad un libro rimasto sul tavolino, e sol nell' atto di prenderlo riconosceva l' inganno pittorico di cui mostrava alcuno sdegno;[1] talor raccapricciandoli coll' improvvisa comparsa di velenoso o feroce animale, che di tratto paravasi loro innanzi, mentre passeggiavano fra le aiuole e i boschetti del campestre recinto. Infatti se nella figura umana emulò talvolta i migliori della scuola, in quella de' bruti primeggiava non solo su Paolo e sul Tintoretto, ma sull' istesso Tiziano, che a gran prezzo comprava, e facea suo studio la tela ove Iacopo avea dipinta l' Arca di Noè, ricca di quadrupedi e di volatili d' ogni specie.[2] Opera su tutte eccellente dovette perciò riuscire il famoso Paradiso Terrestre che il Morosini commetteva a questi tre grandi veneti, raccogliendo sopra una sola tavola quanto di più squisito vantava lo stile di ciascheduno, avendovi Tiziano effigiata Eva, Tintoretto Adamo, e Iacopo tutti gli animali che furono tra i suoi più veri. E, al dir del Boschini, tanta erane la verità non sol della forma, ma dell' atto e delle fattezze, che pareva udir la voce o il grido naturale di ciascuna specie, e che ogni menomo

[1] La qual cosa fu tanto più singolare che niuno più d' Annibale era uso a tali scherzi nella propria officina.

[2] Il Tintoretto avendo un giorno seco a mensa il Bassano, e avendo passati in rivista i migliori pittori di quell' età, gli diceva: « Io ti dirò, Giacomo, se avessi il tuo colorito e tu il mio disegno non vorrei che i Tiziani, i Correggi, i Raffaelli nè altri ci potessero stare appresso. » (Volp., *Dial. sopra la Pitt.*, pag. 320.)

accidente delle cose era con vera magia riprodotto dal colore, al punto da far che si prestasse fede alle parole d'un antico sull'arte industriosa con cui Polignoto facea travedere i pesci guizzanti nell'Acheronte, avendo Iacopo con evidenza dipinti i ranocchi che trasparivano rannicchiati sotto le acque d'uno stagno.[1] Ma egli abusò, come Giulio Romano e Giovanni da Udine, di tale imitazione, interzando animali ove sarebbero stati non solo assurdità ma irriverenza, se a semplicezza anzichè a malizia non se ne avesse ad attribuire la causa. Ne citiamo un esempio, ove il disparato d'un'idea dovette distruggere la sublimità d'un'altra, e offendere il senso estetico dell'arte. E fu nella pala d'altare per la chiesa d'Angarano, in cui rappresentava le tre persone della Santissima Trinità, attorniate dai santi del paradiso che cantavan le lodi di Dio al suon dell'arpe angeliche. Chi potrebbe credere che sotto quella misteriosa visione egli immaginasse introdurre uno sporgimento di terreno, con sopravi un misero tugurio da cui usciva *una vecchia che portava le oche al mercato?*[2] Come mai la mente che si sollevava a sì etereo concetto non era ella in pari tempo percossa dallo stravagante contrasto che sì bassa realtà dovea produrre sul soprannaturale di quell'immagine? Ebbe Iacopo eguale sconvenienza nelle invenzioni poetiche, e potè veramente dirsi mitologia della scuola bassanese quella che lo inspirava in una composizione nella quale vedevasi da una parte un Cupido che, per qualche sua impresa, era penetrato nell'officina d'un calderaio,[3] mentre dall'altra la moglie di questo, aiutata da un suo

[1] Lomazzo, *Proporz. nat. e artif.* ec., pag. 463-474.

[2] *Pitt. Bassan.*, pag. 85.

[3] Una tavola del medesimo carattere mitologico si trova nel nostro Museo. Rappresenta Venere nella fucina di Vulcano, il quale è espresso da un calderaio in mezzo a un trofeo di ramini e paiuoli.

figliuoletto, cacciavan via il nume alato, uno con una bacchetta, l'altra *colle sculacciate!*[1] Eppure l'analisi psicologica di quella singolare intelligenza la dimostrò evidentemente dotata d'una facoltà creatrice per cui, nel rappresentare soggetti religiosi, ella potè talora poggiare fino alla genesi istessa del divino; e resta dimostrato dal fatto che l'umile pittore degli animali trovò più volte, nelle elevazioni inspirate da una schietta fede, adito a quelle regioni misteriose dell'anima, ove l'immagine colorata passando per gradual metamorfosi allo stato d'essenza incorporea, si spiritualizza nell'interna intuizione, invade i penetrali del cuore, e ne spreme la lagrima del sentimento.

Fra i soggetti sacri rappresentati dal pio artefice, e che furon per lo meno altrettanti di quelli per cui ebbe più special nominanza, niuno era più altamente improntato di tal ideale carattere che la celeberrima tavola per la chiesa di San Giuseppe nella città stessa di Bassano, nella quale trattava uno di quei temi che, ripetuti le migliaia di volte, commossero migliaia di credenti, che, in quei giorni di passione e di fede, veneravano nelle opere della pittura le commoventi memorie del cristianesimo. Rappresentò ivi la Nascita del Salvatore, ed è cosa degna d'osservazione che il medesimo soggetto da cui, come abbiam visto, era stata inspirata la più perfetta opera del Castiglione fosse pur quello che produceva il capolavoro del Bassano, capolavoro che sin dalla prima comparsa destò meraviglia tale nella città che, intenti gli abitanti a mantenersene in possesso, ottenevano dal Capitolo della chiesa un decreto per cui mai non potesse quella tela esser di quivi tolta, « ma dovesse rimaner sempre stabile nel suo loco come al presente

[1] Verci, *Notizie intorno alla Pitt. Bass.*, pag. 117.

s' attrova, sotto pena di ducati 500. »[1] All' entusiasmo del popolo, non tardava a dar solenne ratificazione quello degli artisti, anzi di più generazioni d' artisti italiani ed esteri. L' Algarotti che faceva alcuna stanza in Bassano, e che ogni giorno conduceasi a considerar quel dipinto, vi trovava sempre nuove bellezze; e il Ridolfi, nelle *Meraviglie dell' Arte*, affermava non esser dato alla penna descrivere la grazia di quella Vergine così pura che parea dipinta dagli angioli del paradiso. L'istesso carattere profondamente religioso si rivelava in parecchie altre tavole del nostro artefice, e più specialmente nell' Assunzione della Vergine, nell'Apparizione del Cristo in Emmaus e nel fresco ove rappresentava le magnificenze del soggiorno celeste. Uso, com' era, a diligente studio del vero, egli dovea riuscire, e riuscì, abile ne' ritratti, due soli de'quali perchè spiranti non che somiglianti quelli del Tasso e dell'Ariosto, bastarono ad immortalarlo. Se si riguarda alla moltitudine delle pitture che avidamente ricercate uscivano dall' officina bassanese per andare a far mostra di sè in tutta Italia, in tutta Europa e perfino in Asia, se ne rinvengono tre precipue cause. Prima, lo smalto lusinghevole del loro colorito, invidiato dallo stesso Tiziano, e che facea dire a Palma il Vecchio: *disegno del Tintoretto, colorito del Bassano.*[2] In secondo luogo, la freschezza e l'incanto dei siti villerecci che in mille modi variava sopra le sue tele, di cui sembra esser carattere proprio infonder nell' animo una impressione soave che lo rasserena e lo tranquilla come la lettura d' un egloga di Virgilio o d' una scena arcadica del Sannazzaro. Nè è perciò da maravigliare che infinite fossero le commissioni che a lui da ogni parte ne venivano, pochi essendo i signori

[1] Il decreto capitolare citato *in extensum* dal Verci è in data del 26 marzo 1674, pag. 81.

[2] Volpato, Dial. 1º, pag. 118.

che ad allegrarne le case e le ville non gliene facessero richiesta. Dir che la scarsa immaginazione dell' artefice sia terza causa al molto numero di sue opere parrebbe asserzione del tutto paradossa, se dal fatto stesso non si trovasse dimostrata, avendo i suoi più parziali ammiratori riconosciuto com' egli supplisse alla sterilità della mente coll' operosità della mano, rifacendo con industria meccanica anzichè pittorica le proprie composizioni, cosicchè le repliche d' uno stesso soggetto che presso altri artefici erano eccezioni, furon regola nella di lui officina. Impressionato dalle bellezze della Bibbia che sempre avea fra mano, non solo ne ripeteva i soggetti, ma gli ripeteva nel modo medesimo; non solo i suoi Noè fecero più volte entrare o uscire gli animali dall' arca, non solo più volte rinnovarono il sacrifizio dopo il diluvio, e i suoi Eliezer rifidanzarono molte Rebecche in presenza dei pastori della Mesopotamia, ma così i Noè come gli Eliezer sempre sacrificarono e fidanzarono col medesimo volto e nella medesima attitudine. Era suo costume lucidare il contorno delle figure che giudicava meglio riuscite e riportarle poi di peso in una serie di quadri, colle stesse fattezze; figure e fattezze che soleva con parzialità paterna ritrarre dalla famiglia. Si narra che per tale intento egli solesse adattare varie fogge di vestiari alla propria figliuola, facendola figurare ora da regina Saba, ora da Maddalena, ora da contadina che porta l' uova al mercato, cosicchè il volto della fanciulla che probabilmente meglio confaceasi con quest' ultimo carattere dovea perciò far contrasto cogli altri, o se conforme a questo contrastar co' primi. In un' officina ove a quattro attivi e ben intinti pennelli andava aggiunta la pratica di rifar più volte i soggetti, ogni replica cresceva perfezione all' opera, fama all' artefice. Indi commissioni a dovizia, non solo pei palazzi de' grandi, ma per le chiese del

contado, e per quelle de' paesi esteri; cosicchè le sue tavole, come un giorno quelle dei monaci di San Basilio, si associarono all'apostolato cristiano, e concorsero a quel tempo a propagare nelle Indie la luce del Vangelo.

Presso questo primario fra i coloritori veneti figurarono, come pimmei a gigante, Domenico Maroli, che il Boschini osò chiamar *nuovo Bassano*, per aver con certo brio dipinte alcune pastorali che rallegrarono la terza epoca di quella scuola, come la quarta erane dagli uccelletti, pesci e fiori di Ridolfo Manzoni, del Paoletti, di Genzio Liberale, e soprattutto dal Durante; cose vaghe, aggraziate e vivaci. E siccome in ogni genere d'imitazione rara suol perdurare la ricerca del bello, così avveniva di questo, ove agli animali creati da Dio volle uno strano ingegno, Giuseppe Eugo, sostituirne di quelli che, a uso idre o arpie, risultavano dal fantastico accozzamento di varie parti d'animali diversi, *horribiles visu formæ*, e simili a quelle paurose visioni che s'affaccian talor nella notte a spaventare chi sia travagliato dalla fantasima.

Tenean dietro alle bizzarie le sordidezze del pennello. Ed era allora l'abbominio della desolazione in una scuola, modello di beltà e di gentilezza, la parmense, i cui primordi erano stati consacrati dalle celestiali rivelazioni dell'Allegri, e di Francesco Mazzuoli. Negli ultimi anni del secolo decimosettimo venne a far brutta comparsa in quella scuola un pittore naturalista, troppo naturalista, Felice Boselli, che con molto ingegno, e poco gusto, innoltrando un estremo passo nell'imitazione degli animali si compiacque nel dipingerli non solo morti ma scorticati, sventrati, e talora anche squartati, e vi riusciva con si rara perizia d'ossa infrante, di sangue, e di carname, che potè dirsi a ragione il *Michelangiolo de' macelli*. E qui dobbiam notare che meritamente segnò

la storia colla stessa nota di biasimo due nomi illustri nei suoi annali, Agostino e Annibale Carracci, i quali come il Boselli abusarono d' uno studio gentile il cui mandato è d' abbellire l' uman consorzio, e d' eccitare nel cuore nobili e virtuosi sentimenti, per farlo ministro d' impressioni nauseose e ributtanti. Si legge nell' orazione detta dal Faberio in morte di Agostino, aver questo gran maestro talvolta lasciato trascorrere a tali brutture quel medesimo pennello che nella *Comunione di san Girolamo* precedeva ed emulava al Domenichino; e che avendo egli un giorno dipinto un agnello scorticato e sventrato, appeso ad un muro, era preso per vero da un pittore, suo familiare, il quale avendo voluto osservar da vicino e toccare quelle carni appetitose, erasi accostato al dipinto, e riconosciuto l' errore, rimaneasi buona pezza colla mano alta e sospesa, meravigliato a tanta verità. Annibale riusciva esso pure sì perfetto in tali opere che molti, anche fra i più intelligenti di pittura, ne rimaneano ingannati, fra cui parecchie volte il Natale e il Garbieri suoi propri discepoli; e che la fante di casa, andata una volta per istaccare da un uncino un quarto di capretto e alcune salsicce dipintevi dal padrone e che credea destinate alla cucina, molto con lui s' adirava, stimandosi scornata per quella celia.[1]

Ecco in qual basso luogo era caduta l' imitazione della natura dopo un corso di ventidue secoli, ossia dall' età del primo Dedalo, che viveva nella cinquantesima olimpiade, sino al fine del secolo decimosettimo, che fu ultimo alla pittura propriamente detta italiana, perchè essendo nata in Italia e stata sviluppata e perfetta dal genio de' suoi popoli, compieva nel corso di cinque secoli un intero ciclo d' origine, di progresso e di decadenza, lasciando agli artefici che poi sorgeano fra le sue

[1] *Fels., Pittr.*, part. III, pag. 473.

rovine, un nuovo stadio da percorrere, e una nuova gloria da acquistare.

Noi abbiamo narrate in questo luogo le moltiplici vicende e metamorfosi per cui, col succedersi delle età, trascorse una delle più interessanti fra le imitazioni tentate dalla pittura, e posto insieme a confronto la parte che le deferiva il culto mitologico con quella che più tardi ella assumeva nel cristiano, ora nella condizione di semplice emblema, ora quale accessorio inerente ad alcun fatto biblico; e finalmente abbiam notato il progressivo abbassamento in cui ella cadeva, così fra i Greci, come fra i Greco-romani, e gli Italiani degli ultimi secoli. Termineremo ora osservando che, presso gli antichi come presso noi, quando, spogliando il carattere jeratico o eroico, la pittura si abbandonava al capriccio de' suoi cultori, forviati da amor di novità e di lucro, ella tosto declinava dal bello all' ammanierato, indi allo scontorto e allo stravagante, e in lei s'ingeneravano que' medesimi eccessi che nelle lettere già condannava un arguto critico dell' antichità.[1] Novissimo stadio d' un' arte che, per mandato inerente alla propria natura, aveva un dì pregio di dare alle figure nobili nobiltà maggiore, *nobiles viros nobiliores facit*,[2] e che, dimessa e avvilita, parve allora protestare contro se medesima, cosicchè dopo essere stata deturpata dalla rozzezza degli artefici ai suoi primordi, lo era dalla loro corruttela negli ultimi periodi; e un estremo del circolo, iniziato nel deforme, nel deforme si congiungea coll' altro estremo.

[1] « Non aliter quam distortis et quocumque modo prodigiosis corporibus apud quosdam majus est pretium, quam iis, qui nihil ex communis habitus bonis perdiderunt. (Quint. *Instit. Reth.*, cap. X, pag. 5.)

[2] Plin., *Hist. Nat.*, lib. XXXIV.

PRESTEZZA E FACILITÀ

CONSIDERATE

NEL TINTORETTO E NEL GUERCINO.

I.

TINTORETTO.

La pittura, nata semplice in tempi di semplicità, fu da' suoi cultori con successive metamorfosi alterata, come la verità da' sofisti. Simile a novella vergine piacque ella al primo apparire, suffusa d'una beltà che derivò dal cielo, ma sformatasi col progredir degli anni a misura che in lei venner meno le grazie della pura figlia di Sion, surrogò loro gli artifizi della prostituta di Babilonia. Dopo essere stata in travaglio sino al decimoquinto secolo per giungere al bello, toccatone appena il sommo apice, tosto cominciò ella a tralignar sotto ai sofismi di varie sètte che, esauritone lo studio, furon da amor di novità condotte al falso e allo stravagante. Sorse prima fra esse fin da Michelangelo[1] quella de' *Notomisti*, i quali esagerando una scienza all'arte sol giovevole allorchè, mantenuta ne' limiti del vero, dipinser la dissezione anzichè la forma de' corpi. Poi via via con discorde im-

[1] L'istesso Michelangelo fu detto più anatomico che pittore. (Lanzi, *St. Pitt.*, tom. I, pag. 132.)

pulso la sopraffaceano quella de' *Tenebrosi* nel Donducci, de' *Naturalisti* nel Caravaggio, degl' *Ideali* nel Fontana, degli *Equilibristi* nel Lanfranco e nel Cortona,[1] de' *Leziosi* nel Bernini,[2] e in ultimo, de' *Marmorei* nella moderna scuola Davidica, scesa di Francia ad agghiadar l'Italia, che, assimilando le tele a bassirilievi coloriti, abbagliata dallo splendor de' marmi greci, perdè di vista la verità della natura.

Fuggita appena alla gelida influenza di questa ultima setta, trovasi l'odierna pittura travagliata da un'altra che per opposto sentiero la va librando sul pendio di sua rovina. Sotto l'insegne del Giordano e di altri capi della decadenza, l'attual setta degli *Spiritosi*, non nuova ma rinnovata, alto promulgando la bravura del pennello, e ad essa ogni altra massima posponendo, innalbera a mezzo il secolo le effimere sue tele, e alla padronanza della dottrina opponendo l'abborracciar dell'imperizia, sostituisce, alla realtà della scienza, il prestigio della ciurmeria. Si direbbe che presso la maggior parte di tali artefici, pennellisti anzichè pittori, la spiritosa facilità che una volta soltanto apparteneva allo studio ed alla pratica di più lustri, sia ad un tratto divenuta qua-

[1] Può in tal modo definirsi lo stile simmetrico derivato da questi due maestri, i quali, per indurre equilibrio nelle composizioni, contrapponevano gruppo a gruppo, figura a figura, parte a parte, onde nascevan figure oziose, attitudini ammanierate e simmetriche, così che per voler troppo appagar l'occhio, lo infastidivano.

[2] A forza di cercar la grazia, gli artisti di quell'età cadevan nel lezioso e nell'affettato. Le lor figure posson dirsi caricature delle correggesche, ove, per giungere a una leggiadria convenzionale, forzavasi l'istessa natura; così che per ottenere un'ondulazione di contorni che diceasi piacevole, più non sapendo che torcere, torcean perfin le ossa istesse. Erano i tempi ove il Vasari, parlando d'un pittore, lodavalo di avere in un suo quadro dipinti i *Peccati del mondo graziosamente*, e il Bernini, rappresentando i quattro primi padri della Chiesa che sostengono la Cattedra di san Pietro, dava loro un vezzo di movenza più convenevole a ninfe che sostengono una ghirlanda di fiori, che a vecchi venerabili reggenti grave pondo.

lità insita in essi per natura propria dell' intelletto loro. Non v' ha ormai sulle panche scolastiche imberbe adolescente che, appena intinti i pennelli nelle prime mestiche, invece di starsi a mulinare il cervello, ricercando laboriosamente le difficoltà dell' arte, come usarono i nostri antichi, non voglia sfoggiar bravura e brio nelle opere, tanto allor più di esse facendo mostra, quanto da amor proprio meglio perspicuo, più dovrebb' esser consigliato a celarle. L' error di tai giovani, mero error di logica, in ciò consiste, che, invece di risalir dall' effetto alla causa, l' un coll' altra confondono, e mirando alla briosa scioltezza che fu l' ultimo periodo delle pitture d' alcuni grandi, stiman poterne fare il primo delle proprie. Così arrovesciando il corso naturale delle cose, e con piglio scimmiatico l' altrui dottrina contraffacendo, impennan l' ali a volo temerario, cui mancata la lena, precipitano in breve, Icari della pittura, dall' altezza vertiginosa ov' eransi arrischiati. Lo spirito del tocco e la libertà del pennello che altro non sono se non il segno materiale d' un concetto pronto, francheggiato dalla dottrina e dall' esperienza, divengon, per tale inversione dell' ordine naturale, baratterie e gherminelle da cerretani, atte a imbavagliar gl' inesperti, anzichè a crescer decoro alla pittura. La sua gloria esige sapienza vera, non vana ostentazione, zimbello ad ignoranti che non distinguon tra lo spirito d' un pennello in cui ogni tocco esprime un' idea o modella una forma, e quel vacuo sgrigiolar di colpi screziati con istrapazzo anzichè con possesso, caricatura d' una scienza che manca, vera insegna di bottega con cui chi a traffico più intende che a gloria tenta cattarsi avventori; anteponendo, a stima ragionevole, stupida volgare ammirazione, e così, abile agl' indotti, inabile ai dotti manifestandosi. Ma l' arte immancabilmente deride chi, pedissequo alla vana anzi-

chè alla vera sua gloria, le fa contumelia,[1] e la società punisce con amaro disinganno la stolta presunzione di quegl'infelici. Inoltraron essi fieramente il passo nella carriera, fronteggiati da Paolo Veronese, Tintoretto, Bassano, i Carracci, Guido, Guercino, Murillo e Rubens, e chi sa quante volte negli esercizi del duro agone si fecero scudo di que' nomi venerabili per rimbeccar la voce amica del maestro, il quale, vedendoli sviati, inutilmente richiamavali a una diligenza che in lor boria tacciaron di timidità! Quanto pochi infatti cedono all'esperienza e alla dottrina di chi per l'una e l'altra sta lor sopra, che tosto invece la spaccan da abili, e ogni cosa sanno, prima d'aver nulla appreso, indocili a tutti, e imitanti nessuno, fuorchè sè stessi![2] E quanto a ragione chiamò il Vasari *lodevole* e *virtuosa*[3] la modestia de' giovani che, docili agli ammaestramenti, non gl'insteriliron con arrogante presunzione, ostacolo al progresso! Infatti, in qualsivoglia studio meritamente primeggia chi ben ne conosce le vie: ha secondo luogo chi ben obbedisce a chi insegna: l'ultimo, chi nè per sè conosce, nè altrui sa obbedire.[4] Ultimo degli ultimi poi chi tardo all'apprendere, tardo all'obbedire, immagina bastevole un atto di libero arbitrio a conseguir ciò che ad altri, di non minore ingegno, costò anni d'assiduo lavoro, e pon mano al fastigio quando, ancora incompiuto è il fondamento. La maggior parte de' giovani

[1] « Tam contumeliosos in se invicem ars ridet. » (Quintil., *Instit. Orat.*, lib. X, cap. 7.)

[2] « Nam quotusquisque vel ætati alterius vel auctoritati ut minor cedit? Statim sapiunt, statim sciunt omnia: neminem verentur, imitantur neminem, atque ipsi sibi in exempla sunt. » (Plin. Iun., VIII, 23.)

[3] Tom. IV, pag. 63, nella vita d'Antonio Rossellino.

[4] « Sæpe ego audivi eum primum esse virum qui ipse consulat quid in rem sit: secundum eum qui bene monenti obediat: qui nec ipse consulere nec alteri parere scit, eum extremi ingenii esse. » (Liv., lib. XXII.)

innuzzoliti da encomii immaturamente anticipati, e colla più ingenua indulgenza creduti, un per un reputandosi fenomeni pellegrini dell' ordine intellettuale, stiman di sè indegno calcare il trito sentiero de' precetti inculcati dall' antica esperienza, e a' volgari ingegni abbandonano le graduate stazioni che menano all' estremo limite del tirocinio.[1] Infastiditi da un' accuratezza che piccola e bassa cosa sembra a lor sopreminente capacità, saltando a piè pari il medio, e dall' imo al sommo di tratto slanciandosi, appena fattorini oggi, già son maestri il domane, e le giuste critiche a invidia, e le parziali lodi a giustizia ascrivendo, fermi nello strapazzo, s' inebrian ne' deliziosi calici di lor futura immortalità; e quando poi destituti di commissioni, sprezzati e derelitti senton miseria e fame batter alla porta, allor contro al generale accecamento del secolo inciprigniti, si richiamano al giudizio della posterità, a cui nè il nome nè le opere loro mai giungeranno. In tal ordine di cose più di tutto è molesto il pensare che parecchi di essi perverrebbero ai primi gradi della professione, se, a mezzo mozzandone il tirocinio, già non istimassero esservi pervenu-

[1] Molti voglion diventar abili nella pittura, ma pochi vogliono studiarla (Scannelli, *Microcosmo*, pag. 112.) «Che in oggi l' arte non si studia e si crede saperne più di quelli che furono i nostri veri maestri.» (Temanza al Milizia, *Lett. Pitt.*, tom. VIII, pag. 313.) «Convien pur dire derivare il male, che di presente non si studia più con quel metodo che si faceva allora, o, per dir meglio, non si studia punto, nè si cerca andar dietro alli precetti da detti antichi maestri lasciati, tanto in iscritto che messi in pratica nelli infiniti belli esemplari delle loro opere; ma da tutti non si osservano, e tutti non se ne curano, anzi alcuni (e questo è lagrimevole) per altra strada vanno dietro al loro genio e capriccio, col cercar di farsi taluno delle maniere ammanierate, fantastiche e ideali, lontane dal vero; il che non serve ad altro che a coprire con un' *apparente macchia che dia nell' occhio* quella totsl mancanza de' veri fondamenti; e, quel ch' è peggio, dalle massime stravolte d' alcuni, vengono a guastarsi gli scolari, e quelli che non hanno cognizione, e così la povera pittura va dove può andare.» (Ant. Balestra al Gaburri, *Lett. Pitt.*, tom. II, pag. 260.)

ti.[1] Sembra loro che ogni anno, involato alla scuola, sia guadagnato alla maestranza dell' arte, mentre dalle sue cronache risulta invece, quelli appunto esser più abili divenuti che a più lungo tirocinio si sottoposero, perchè i maggiori ingegni ancora apprendono in un' età ove i più volgari tutto già appresero il poco di cui eran capaci. Più l'uomo è atto a sublime elevazione, più dee salir per toccarne la cima. Se gli antichi atleti, al dir di Pausania, giuravan sull' ara di Giove[2] d' aver appresa la lotta o il pugilato tutto il tempo che dall' arte era prescritto, e se Panfilo, dalla cui scuola uscirono i migliori artefici della Grecia, facendo la debita differenza dalla materialità all' intellettualità dell' esercizio, prescriveva dieci anni di studio a' suoi discepoli, come mai possono i moderni lusingarsi di scansar quello che dagli uomini più dotti dell' antichità fu giudicato inevitabile? E non sarà vero che a tal scemamento di studio preparativo non sia da attribuirsi in parte quello dell' arte nostra?

Ma avidi di gloria, ribelli ai canoni dell' esperienza, i giovani principianti, trovan nella maniera compendiaria d' alcuni grandi la ratifica istorica ed officiale di loro opposizione; beati ad ogni nuovo esempio che, ne' fasti dell' arte, lor vien dato di appostare. E, per vero dire, la velocità di mano d' alcuni maestri ebbe talvolta più dell' incredibile che del maraviglioso, e per poco potè il lor pennello pareggiar la rapida penna del celebre Leone Allazio,[3] mentre leggesi di Vander Straeten che in un

[1] « Puto multos potuisse ad sapientiam pervenire, nisi putassent se pervenisse. » (Seneca., *De tranquill. an.*, cap. I.)

[2] Di Giove Horcio ἀπὸ τοῦ ὤρχου, che presiede ai giuramenti. (Paus., *in Elide*, tom. II, pag. 416.)

[3] Avea quello scrittore la mano sì spedita che, al dir del P. Niceron scrisse tutto il *Diarium Romanorum Pontificum* in una sola notte. Egli adoprò l' istessa penna per quarant' anni interi, e, avendola perduta, ne fu inconsolabile.

sol giorno egli dipinse dieci quadri:[1] Hans Jordaens era si pronto che diceasi buttar giù le figure colla mestola:[2] Lorenzo de' Bicci, pittor fiorentino, ne dipinse una nel convento di Santa Croce nel tempo che gli si imbandì la mensa:[3] Rubens, in dieci soli giorni, dipinse gli otto quadri della Pesca miracolosa a lui commessi dalla compagnia de' pescivendoli di Malines,[4] e il gran quadro dell'Assunta nel duomo d'Anversa fu da lui terminato in due settimane: il Pordenone dipinse una figura di Nostra Signora nel tempo d'una messa:[5] Tintoretto fece il quadro di San Rocco col Padre Eterno e vari Angeli, mentre i suoi emoli ne fecero il disegno;[6] e finalmente il Vasari compì in tredici soli mesi la gran sala di Cosimo I, una delle più sterminate opere della pittura.[7] Ma cotali esempi qua e là spigolati dalla storia dell'arte sono eccezioni alla regola, atte a fermarne non a infermarne i precetti, e dee notarsi in primo luogo

[1] « On a vu cet artiste peindre en un jour dix tableaux qui étonnent pour la variété. On y voit des chûtes d'eau, des vues des Alpes, des forêts de sapin, etc. » (Dec., *Vie des Peintres Flam. etc.*, tom. IV, pag. 227.)

[2] « Il composait et peignait avec tant de promptitude, que les Italiens disaient de lui qu'il paraissait ramasser ses figures avec une cuiller à pot. » (Ibid., tom II, pag. 252.)

[3] « Fece quest' opera con tanta facilità e prestezza che, facendolo una volta chiamare il guardiano che gli facea le spese a desinare, quando appunto aveva fatto l'intonaco per una figura e cominciatala, rispose: Fate le scodelle, ch' io faccio questa figura e vengo. » (Vasari, tom. II, pag. 354.)

[4] Furon tolti alla chiesa di Nostra Donna dai generali dell' esercito francese, e poi alla medesima restituiti nel 1815. (Van Hasselt, *Vie de Rubens*, pag. 111.)

[5] *Merav. dell' Arte*, tom. I, pag. 97.

[6] Ibid, tom. I, pag. 19.

[7] Gaye, *Cartegg. d'Art.*, tom. III, pag. 378. La celerità di tal lavoro fu sì maravigliosa, che volle il Vasari ne fosse tramandata ai posteri la memoria in questa inscrizione:

Georgius Vasarius Aretin. Cosmi Magni Ætr. Ducis alumnus perficiebat in mensibus XIII.

che raramente o non mai furon quelle le migliori opere de' maestri, i quali in esse così mostrarono abuso anzichè uso dell' ingegno loro. In secondo luogo, che quell' apparente facilità sempre fu difficilissima, e compra con enormi fatiche, siccome notò il Vasari in Michelangelo, il Bellori nel Domenichino,[1] il Malvasia in Guido, nel Guercino e ne' Carracci, il Zanetti in Paolo Veronese, il Ridolfi nel Tiziano, il Verri nel Bassano, Palomino nel Murillo, Van-Hasselt in Rubens e che il possesso a cui essi pervennero fu succedaneo di lento studio che progressivamente vi educò la mano. Così che l' apposita invocazione che parecchi giovani, errati da quella scioltezza, fan degli esempi loro ad autorizzar la propria, è senza dubbio valevole argomento, ma *contr' essi* valevole, e se leggendone la vita attentamente ne avesser considerato il progredir successivo, avrebber con lor pro riconosciuto quanto inopportuna, sull' esordir del tirocinio, sia la pretensione d' imitare una bravura che solo appartiene e può appartenere ai provetti. Onde a combattere un pregiudizio sì fatale all' ingegno di molti che, ben consigliati, riuscirebbero a grado onorevole, ci parve opportuno offrir loro in questo luogo alcuni brevi indizi sulla via tenuta da quei grandi, affinchè conoscendo i lunghi e travagliosi anni che a tal maestria precorsero, essa lor sia non già invito a temerario contraffacimento che plauso effimero ad essi sol partorisca, ma sprone a forte studio che, virilmente sostenuto, gli guidi a gloria vera, e alle lor tempie cinga la corona dell' immortalità.

[1] A chi lo persuadeva a non finir tanto le cose con piegarsi all' altrui gusto, diceva il Domenichino, che egli dipingea solo a sè stesso e all' arte, la cui perfezione riponea nelle opere condotte all' ultima squisitezza di lavoro, forte sgridando chi disegnava di schizzi, e coloriva di colpi. (Bell., *Vite de' Pitt.*, tom. II, pag. 84.)

E facendo capo dalla scuola veneta cui fontalmente attribuì il Lanzi gli scandali della moderna sprezzatura, in essa e da essa propagatasi ai tempi di sua decadenza,[1] riconosciam prima d'ogni altro nel suo illustre riformatore, Tiziano, una facilità di pennello che nei freschi in particolare era la maraviglia dei professori, che anche in tale pittura lo dichiararono maestro. Notiam però, che a tal libidine dell'opificio egli soltanto cesse allorchè v'ebbe per lunga diligenza ausata la mano, onde a chi per afforzarsi di suo esempio, invoca i terribili freschi di Padova, o il San Cristoforo del palazzo ducale, o le pitture di Santo Spirito in Venezia,[2] si possono a ragione tutte additar le opere di sua prima maniera con tale sfumatezza condotte da poter elle star a paraggio colle più rare d'Alberto Durero, di Luca di Leida, e dell'istesso microscopico Denner. Iniziato alla più scrupolosa esattezza nell'officina del Zuccati e del Bellini, l'indole del suo ingegno che alla ricerca della natura lo portava, lo inclinò, durante un tal periodo, alla di lei più fina imitazione, e allorchè, emulo al Durero, dipinse in Ferrara quel Salvatore a cui mostran la moneta i Farisei, fu riconosciuto essere il tedesco stato dal veneto superato. Anzi tal era la sua diligenza in quelle prime opere che ne esagerò talvolta la massima, mostrando nelle sue figure i capelli sottilmente sfilati, i pori della pelle, i peli del volto e delle mani, e persino il riflesso degli oggetti nelle pupille. E benchè nei successivi anni ei trapassasse a un fare più libero e più robusto, certa cosa è nondimeno, che anche quando

[1] Ne fu più specialmente accusato Palma il Giovine, i cui quadri eran per derisione detti *abbozzi* dal cav. d'Arpino.

[2] « Opere di maestrevole mano che rendono, per certo sprezzo di maniera usatavi, maraviglia a ciascun artefice. » (Rid., tom. I, pag. 158.)

più florido brillò il suo magistero, mai in sè non fidò abbastanza da ardir dipingere alla prima le carnagioni d'una sola figura, e che l'opere stesse che sbozzate avea con libertà, lasciatele buona pezza in disparte, le tornava poi ad emendare, a occhio fresco ricercandone ogni difetto: e con efficace lezione così ammoniva que' furibondi straziatori dell'arte, che a scavezzacollo gettando il pennello sulle tele, allora le han per finite, quando i grandi maestri tenute appena le avrebbero per isbozzate.

Passando ora a quello che dopo Tiziano ha primo seggio nella veneta scuola, prendiamo a esaminare da quali inizi Paolo Veronese, il più vistoso de' suoi coloristi, fu addotto al maestrevole maneggio. E a fermar sul saldo la nostra disquisizione, assai torna in acconcio la scrupolosa indagine con cui il più oculato fra' scrutatori di sua maniera ne rivelò gli andari. Osserva il Zanetti aver ne' primi tempi tenuta quel maestro una pratica non sol diversa, ma del tutto opposta alla posteriormente adottata, allorchè sperienza e studio data gli ebbero una padronanza che pochi aggiunsero. La fusion di tinte, con cui erane ogni figura condotta, illuser durante lungo periodo gli stessi valentuomini della professione, i quali giudicarono che, invaghito del Correggio, o di Leonardo, al loro analogo fosse il fare a cui egli aspirava, e niuno allor prevedeva che a sì ricercato stile dovesse tener dietro lo sciolto e leggero che ne fu l'ultima fase. Tanta erane anzi la morbidezza che dagli emoli suoi addotta veniagli in biasimo « e da molti era chiamato *il pittor da miniature.* »[1] La conferma di questa denominazione, che ai settatori dell'ultima sua maniera riuscirà di qualche maraviglia, trovasi registrata in uno

[1] *Della Pitt. Venez.*, lib. II, pag. 163 e 165.

di que'documenti che, da niun ricusabili, han grado di storica autorità. In una lettera del Balestra, pittor veneto, al Gaburri, erudito raccoglitore d'opere d'arte, è citata come stupenda una miniatura di Paolo Veronese su carta pecora, ov'erano in buon dato belle e graziose figurine insieme aggruppate, e con gran ricercatezza finite, opera che in casa da lunga età possedeva un patrizio di Verona, e il cui acquisto era dal Balestra al Gaburri proposto per la propria raccolta.[1] Alle quali cose ponendo mente, non solo non dee maravigliare l'imperiosa padronanza che a sì opposto modo tenne dietro, ma si può razionalmente argomentare averne anzi l'altro avuto a esser di legge il principio generatore; mentre il merito del far Paolesco in ciò precipuamente dimorando che niuna pennellata evvi inconcludente, e il colore avendovi tal vivezza perchè illibato, si dee stimar necessaria lunga anticipata prova delle relative forze che i mischi della tavolozza han tra loro, e precisa scienza dell'umana struttura, affinchè il colpo gettato di slancio nel fervor dell'estro e dell'operazione sia, senza ritocco, il segno esatto d'una parte, e abbia il valor convenevole al carattere, all'accordo, alla somma armonica dell'opera. Tolta la precedenza dello studio, e la manuale assuetudine, l'impeto del pennello altro più non produrrà che insulso, informe mosaico, ove, all'ammirazione che eccita la dottrina articolata dal possesso, subentrerà lo spregio ingenerato dalla pretensione accoppiata all'ignoranza; e l'opera anderà a accodarsi al lungo catalogo di quelle che dai pochi periti son derise, dai molti imperiti encomiate, il plauso degli uni ordinariamente implicando il vilipendio degli altri.[2] Il perchè essendo

[1] Bott., *Lett. Pitt.*, tom. II, pag. 126.

[2] « Multis placere, est sapientibus displicere. » (Plutarch., *De Educ. liber.*)

conforme alla giovanil temerità correr di tratto al prestigio che seduce, anzichè sostarsi allo studio che prepara, e che, arrovesciando l'ordine dell'argomento, sogliono i più evitar la premessa e cominciar dalla conclusione, dee per la seduzion del facile reputarsi pernicioso ai giovani lo stile del Caliari, se già con previo studio dato non abbian saldo fondamento a un edifizio che senz'esso elevato, inclinerebbe a rovina.[1]

Chiamar qui a rassegna Jacopo da Ponte è avvalorar l'argomento nostro coll'esempio del più brillante pennellista, del più brillante coloritore. Introdotto alla maniera tizianesca da Bonifacio Bembi, *alter ego* del caposcuola, guidato alla grazia dalle tele del Mazzuoli, dal far con istudio e ponderazione sorse anch'egli alla maestria del colpeggiare. Ne fu la prima maniera vaga per union di colore, morbida e naturale, e sullo stil del Bellino: la seconda ispirata da Raffaello e Michelangelo cominciò a ingagliardirsi di colpi più risoluti: nella terza, cresciuto in teorica e in pratica, fu il suo pennello guidato da spirito e intelligenza sugli andari del Parmigianino: la quarta infine, stupor dell'arte, smaltò le tele di botte massicce, franche e ben intese « con calde e lucide tinte, ed è tutta verità, natura e pittoresco fuoco; tutta piena d'artifizi che con gran rilievo staccan dalle tele medesime le figure. »[2] Anche in lui preludio a immense tavole, preludio a botte magistrali, erano rami di sottil lavoro, opere di minio, archetipi di studio e d'attenzione.[3]

L'inversione di tale andamento, insito dalla natura nell'arte e necessario alla sua essenza, fu per esser fa-

[1] « In ruinam prona sunt quæ sine fundamentis crevere. » (Seneca, *De ira.*, lib. I.)

[2] Bosch., *Ricche Min. Instr. prel.*, pag. 52, ediz. Ven., 1674.

[3] Rid., *Merav.*, tom. I, pag. 398.

tale a Annibale Carracci, altro antesignano de' frettolosi, e chi nel mirarne i colpi arditi l'invoca a presidio di sua propria sprezzatura, si mostra ignaro delle vicende ch'ebbe lo stil di quello, il quale a suo gran costo conobbe sempre aversi da diligenza a franchezza procedere, nè potersi tal ordine impunemente invertire. Giovine anch'egli, presentendo i suoi destini, temerario per possa vera ma primaticcia, volle con man precoce marchiar le novellizie coll'impronta della maturità. Tumide d'arrogante sprezzatura apparvero ne' templi di San Gregorio e di San Niccolò le prime sue ancone, ov'era espresso il Battesimo e la Crocifissione di Gesù Cristo, ma irrisori[1] anzichè ammiratori, ebbe lo stile urtato, il trivial disegno dell'imprudente giovinetto, e ognun maravigliossi che dalla classica sua officina avesse il diligente Lodovico di lui maestro data la via a sì scioperati strapazzi. Ma anche più incalzante fu l'insegnamento che poco dopo ebbe Annibale da Agostino, il quale sui ponti della sala Magnani allor compiva una delle più studiate sue invenzioni. E al cader di quei ponti, al manifestarsi di quella pittura ove dottrina di forme, sapienza di composto, dovizia di colore e d'immaginazione, in un raccolti offrivano i pregi dell'arte, plauso di dotti e d'indotti, di magnati e di plebe, sorse unanime a celebrarne i vanti, e al levarsi di quel grido generale cadde dagli occhi il velo allo sgarrato artefice, che in buon tempo conobbe non già all'alto ma al basso guidarlo il sentier fino allora battuto. Mosso dal pubblico giudizio, aspirò anch'egli quindinnanzi a diligenza, a impasto, a condotta, più non affettando la braveria di pennello già unico suo intento. Si

[1] Dicevano che « quel ragazzaccio d'Annibale avea tirato giù con quel suo modo impaziente e poco pulito, onde le storie in tal guisa non ben terminate e finite tenesser più dello schizzo e forma di primo sbozzo, che di veri quadri aggiustati e compiti. (*Fels. Pittr.*, parte III, pag. 375.)

videro perciò dopo allora quadri *finiti coll'anima*, non mai in quelli accontentandosi e soddisfacendosi il suo ingegno, così che anch' egli per laboriosa via e per graduata successione poi sollevossi a quella sicurezza di mano che allor soltanto ebbe lode quando, non più apparenza, ma realtà fu divenuta. Nè è maraviglia che alla gagliarda tempera di sua volontà, sete di gloria accoppiando, o solerzia a solerzia aggiungendo, ei poggiasse a quel sommo vertice dell' arte ove la Galleria Farnese, estrema sua fatica, lo ebbe collocato.

Volgendo ora lo sguardo a' primordi del Reni, e mirandolo giovinetto addarsi a diligenza nella scuola del maestro fiammingo, prono indi sull' opere de' Carracci, emulo in breve al Sanzio [1] far co' pastelli preludio alla soavità del tingere, superfluo rimane indagar la fonte di quel tratteggiar risoluto che ammirasi in alcune sue tele. A tutti è noto per altra parte con qual arcigno volto egli investisse iroso chi tal difficile bravura in lui attribuiva a virtù infusa o a dote organica della mano, forte gridando aversi ella dal solo studio, dallo studio assiduo e pertinace a ripetere. [2] Gioverà però notar col Malvasia esser quel far di colpi stato specialmente proprio d' un tempo in cui, incalzato dai debiti, dalla bisca e dagli

[1] Fu opinione de' maestri bolognesi che nella copia della santa Cecilia, fatta al card. Facchenetti, avesse Guido superato l' originale di Raffaello, aggiugnendovi la pastosità e morbidezza che in quello mancava.

[2] Avendo l' apparente facilità del suo colpeggiare data occasione ad alcuni d' esclamare « che tali operationi eran dal maestro fatte per gioco, rispose che sol le persone che non conoscon le difficoltà della professione parlano in tal maniera: ma egli che sperimentava il tutto, non potea in tal proposito altro soggiungere se non che *in ogni tempo* havea faticato in estremo, e pure all' hora più che mai per sodisfare sè stesso e gli altri insieme. » (Scannelli, *Microcosmo della Pitt.*, lib. II, pag. 359. Ediz. Cesen. 1657.) L' istessa cosa assicura il Malvasia in riguardo a' Carracci si disinvolti creduti, e ne cita pure ad esempio il Vinci, Raffaello, Andrea del Sarto e l' istesso Tiziano « che maggior fatica confessò pure non trovar egli che nel ricoprire l' istessa fatica. » (Fels., parte II, pag. 337.)

stravizzi, erane il pennello mosso da sete d'oro anzichè di gloria, e che, quantunque maestrevoli, non fur siffatte opere ascritte alla più bella di lui maniera. In riguardo al Guercino che, forviato dal Gennari e dal Caravaggio, fu ricondotto sul buon sentiero dalle tavole di Lodovico e di Guido, sol di volo ne afforzerem l'assunto nostro in questa prima parte dell'articolo coll'annoverarlo fra gli artefici che alla speditezza pervennero colla diligenza, avendoci la di lui importanza nella storia pittorica suggerito di rimandare alla seconda parte lo studio particolare da noi fatto sui suoi varii stili, e di porre insieme a confronto due di lui tavole di maniera affatto opposta, possedute dalla nostra Galleria, che offrono il duplice esempio della sua rapidità nell'opera, e della sua longanimità nello studio.

Chiaro ammaestramento da chiaro maestro fu quello dato alla scuola spagnuola dal suo capo Esteban Murillo. Era egli discepolo di Giovanni del Castillo, che dalla città nativa essendosi condotto a ferma stanza in Cadice, lasciavalo sin dai primordi del tirocinio senza veruna guida in Siviglia sua patria. Avendo acquistata bastevole pratica del pennello per provvedere al giornaliero bisogno e mostrandosi poco sollecito di gloria, si mise il giovine Murillo a far bottega dell'arte sua, dipingendo pe' mercati e per le fiere tele fatte alla prima, senza studio nè misura, uso che in quell'età (come in altre ancora) assai prevaleva tra gli artefici.[1] E pittore da fiere e da mercati sarebb'egli forse rimasto tutta la sua vita, se non che innanzi agli occhi improvvisa un dì gli compariva una bella tavola di Pietro Moya allievo del Vandyck, opera che per la morbidezza dell'impasto, l'accordo e lo splendore del

[1] « Y despues de haber aprendido lo que bastava para mantenerse pintando de feria, lo qual entances prevaleàn mucho. » (Palom. Velasco, tom. II, pag. 621. Madrid, en la Imprenta de Sancha an. 1797.)

colorito, lo rapiva d'ammirazione. Era quella una chiamata del destino; il suo genio si scosse dal letargo ove giaceva. Succeduta all'ammirazione l'esaltazione, e fatto insofferente d'ogni indugio, egli aduna varie tele, e buttativi sopra a slancio di pennello alcuni soggetti di santi, di paesi e di fiori ne fa tosto un fascio e il tutto vende a un capitano di nave che imbarcava pel Messico; e posto così insieme quel po' di peculio partiva quindi alla volta della capitale per condursi in Italia a studiarne i grandi maestri. Ma giunto in Madrid, egli dovea trovare in Velasquez, pittor di corte e suo compatriotta un amico ed un maestro, che gli dava protezione e consiglio. Allora egli rigetta da sè ogni segno del passato, e sorge a vita nuova. E studiando con assidua diligenza, che meglio potea dirsi assiduo appassionamento, come se ignaro fosse d'ogni pratica pittorica, dà alla lenta e puntuale ricerca del disegno e del colore, quanto aveva dato prima alla sbrigliatezza della mano; studia al Palacio Real, studia a quello dell'Escurial, copia e ricopia le tavole di Raffaello, del Correggio, d'Andrea del Sarto, de' Carracci, del Vandyck, e su tutti innamorasi di Paolo Veronese, alla cui imitazione si dedica precipuamente. In capo a tre anni di sì immane studio, trovasi in lui compiuta la metamorfosi, e come spirito risorto, egli si slancia in un nuovo cielo. All'umile pittore dei trivii di Siviglia, succedeva il glorioso antesignano della scuola spagnuola, alla pittura frettolosa e scorretta una soave, armoniosa e gastigata, ove la finezza dei tuoni e la cognizione degli effetti la disputavano a' più lusinghieri fra i maestri veneti; e l'impegno con cui si era portato ad imitare lo stile di Paolo Veronese gli meritava allora l'onore che le opere sue fossero prese per di mano di quel gran coloritore. [1]

[1] « Murillo a beaucoup cherché la manière de Paul Véronèse, et sou-

In tal modo correggeva egli con forte risoluzione negli anni della virilità gli errori che la troppa presunzione di sè gli avea cagionati nella sua adolescenza, e così l'errore come la correzione rimaneano a doppio esempio degli artefici negli annali della pittura.

Ultimo di luogo, non di merito, ci si para innanzi il Rubens. Incantatore, anzichè pittore, sorgeva egli in mezzo a due secoli che dallo splendor di sue tele ambi erano abbagliati; ma sfuggevole e però inefficace sull'estreme reliquie del decimosesto, solo al susseguente legata era la perniciosa eredità de' suoi magnifici difetti. Più delle virtù agevoli ad imitarsi ingeneravan essi quella sequela d'invenusti e sfacciati imbrattatori che ancor nel nostro imperversa e mena insultante trionfo. I quali da isolate, o da inferiori tavole giudicando quel gran caposcuola e gli eccessi anzichè le virtù imitandone, figli ingrati e degeneri, fan ricader sul padre l'onta dei loro errori. Difficil cosa è che un gran genio, il quale negli spazi dell'immaginazione si aprì via novella, non rinchiuda in sè stesso alcuni elementi che, mal compresi o male impiegati da altri, non conducano all'imbastardimento del proprio principio di cui l'esuberante forza di sua natura lo induce talvolta all'esagerazione. L'energia che movea il pennello del Rubens lo portò, è vero, frequentemente al soverchio nel disegno, allo sfrontato nel colorito, caricatura l'uno della flessuosa linea correggesca, l'altro della tizianesca fulgidità, ma in quante sue opere moderato essendo dalla scienza il furor dell'estro, dal criterio la prontezza dell'esecuzione, ne sparvero le esorbitanze per dar luogo ad un'espressione di sentimento che induce nelle sue figure il palpito della vitalità? Quante volte la foga di fantasia che talor lo por-

vent on les prenait l'un pour l'aûtre. » (D'Argenville, edit. de Paris, 1745, in quarto, tom. I, pag. 343.)

tava a mosse disordinate o inesatte, fù da esso imbrigliata e sottoposta al dominio della ragione e della convenienza? E al flagellar di quel pennello che in un baleno trasvolava sui più vasti spazi, non precorsero improbi studi su' classici, penosi lavori con paziente assiduità condotti? Nel letargo indolente in cui assonna la moderna pittura, pochi o nessuno avrebber oggi lena o risolutezza, atte a fargli sobbarcare al grave giogo che quel forte imponeva agli anni suoi giovanili, allorchè peragrando le nostre contrade, traeva dagli esemplari di Michelangelo, Raffaello, Giulio Romano, Tiziano, Leonardo e i Carracci, severi ammaestramenti che lo educavano a diligente castigatezza. Riferiscono infatti i biografi che tutte le opere di sua prima maniera furon da lui trattate con sì incredibile ricerca nel disegno e nel colore, da dar chiaramente a divedere l'influenza che ancor su lui avevano le rimembranze della scuola italiana.[1] Nella seconda trovansi tuttora la nobiltà, il sentimento, l'impasto della prima, a cui già in parte accoppiasi l'audacia impetuosa a cui (da diligente, pratico divenuto) sciolse ancor egli il freno nella terza. Giova però notare che, anche nel periodo ove più secura spaziò sopra le tele la sua mano, era da lui tale violento impulso moderato in tutte quelle che più importanti o per mole o per soggetto eran da lui, non al tempo, ma all' eternità dedicate. Tali sono le famose tavole dell'Incredulità di san Tommaso ai signori di Rockox,[2] tali le otto dipinte a San Giovanni di Ma-

[1] « Dans les ouvrages de cette première période il apporte au dessin une attention et une étude incroyables, à la couleur et à l'exécution un soin et une minutie qui montrent l'empire que les souvenirs de l'Italie exercent encore sur lui. » (Van Hass., *Vie de Rub.*, pag. 54.)

[2] « Cet ouvrage est remarquable par la délicatesse du fini et par la beauté de la couleur. » (Ib., pag. 77.)

lines,[1] il Martirio di San Pietro di Colonia,[2] il Deposto di Croce d'Anversa[3] e parecchie altre di quel tempo ove, con vece assidua, tra diligenza e prestezza alternando, lasciò esempi si efficaci agli animosi, si terrifici ai scioperati e agli infingardi.

L'esposizione di questi fatti in cui dall'effetto risalendo alla causa, e dall'apparenza alla sostanza, abbiamo a modo degli schermidori ribattuto i colpi colle istesse armi dei nostri avversari, evidentemente dimostra che l'esempio di que' maestri, il quale, superficialmente considerato, può avviare allo strapazzo della pittura, sottoposto a matura disamina, deve al contrario concorrere alla di lei perfezione. Risulta da simili notizie che sol da chi intende a comprar molta gloria con molta fatica può la maniera di Paolo, del Bassano, del Tintoretto e degli altri di quel taglio, esser con frutto imitata, e ad un tempo dimostrasi il madornale errore di chi, mossi appena i primi passi nella palestra, già pretende emulare gli atleti che colser più gloriose palme, come se natura ed arte avessero in suo favore a mutar le comuni leggi, dando all'ignavia e alla saccenteria ciò che alla più attiva solerzia appena è conceduto. Ma gl'immutabili precetti di questa sempre furono i medesimi in ogni età, e se svolgiamo gli antichi volumi, riconosceremo non esserne andati immuni gli stessi Greci, presso cui giunsero a maggior segno appunto quelli che con più laboriosa sollecitudine si portarono ad affrontarne le diffi-

[1] « Finis avec le soin le plus précieux et la pureté la plus rare. » (Ib., 109.)

[2] « Cette toile est exécutée avec un soin et une étude inouis. » (Ib., 168.)

[3] La couleur en est brillante sans être exagérée, les détails y sont étudiés avec le plus grand soin, et l'exécution est d'un fini rare sans que la fraicheur et l'originalité de la pensée en aient souffert le moins du monde. » (Ib., 192.)

coltà. Narra infatti Temistio, oratore e filosofo, che, quantunque massimo fra' sommi, impiegò nondimeno Fidia un tempo notabile, e perfin gli stessi momenti dati da altri all'ozio ed al riposo, a ridur le menome sue opere alla più fina squisitezza, e che allorquando scolpiva la statua di Pallade aveva impiegato lungo e assiduo lavoro a terminare squisitamente colla propria mano una sola centinatura di cornice nella sua base,[1] in ciò imitando Isocrate che dieci anni interi durò a limare un suo panegirico. Questo pregio medesimo lodò Plutarco in Zeusi, il quale dalla propria lentezza traea vanto, così che trovandosi un giorno con Agatarco, il quale diceagli in tuon di millanteria: «Io dipingo presto e con facilità» gli rispose soltanto: «Io lentamente;» insegnandogli che la prestezza non aggiunge al merito dell'opera, cui tempo e lavoro imprimon soli virtù conservatrice.[2] Da niun però fu sì oltre spinto l'amor del bello assoluto quanto da Callimaco e da Apollodoro scultori, il primo de' quali fu detto *Cacizotechnos*, perchè mai non rifiniva dal crescer diligenza alle opere, e l'altro ebbe nome d'*Insensato*, perchè quasi di sè stesso nemico nel giudicar le proprie, di sua mano infrangeva le statue, che senza menda agli occhi altrui pareano.[3] Un altro passo

[1] « Atqui etiamsi ad exprimendum auro atque ebore Dei aut hominis effigiem. poritus esset admodum Phydias, temporis nihilominus, otiique abundantiam ad opora perficienda requirebat sic igitur ferunt cnm is Minervæ simnlacrum effingeret ad unam basim ac crepidinem non parum insumpsisse temporis. » (Themist., *Orat.*)

[2] « Dexteritas enim in faciendo et acceleratio, non addit pondus operi durabile, neque absolutum decorem; tempus vero ad producendnm labori coniunctnm robur addit ad operis conservationem. » (Plut., *in Pericle.*) La risposta di Zeusi ad Agatarco trovasi rinnovata dal greco in Annibale Carracci, a cui mostrando taluno una tavola cui compiaceasi d' aver con prestezza dipinta, gli rispose: « Nelle opere della pittura io non considéro al tempo, ma guardo al modo. » (Fels., parte III, pag. 363.)

[3] Riprodusse un tal esempio Dal Sole, pittor bolognese, il quale avendo in una sola settimana condotto a buon termine un Bacco ed

importante, dall'antica pittura a noi tramandato, dimostra l'accuratezza con cui tutti indistintamente procedeano gli artisti d'una contrada che sì gran copia n'ebbe di preclari, ed è inserito nel dialogo tra Clinia e un Ateniese posto da Platone nel sesto libro delle leggi, ove inducendo il paralello fra le aggiunte e correzioni necessarie al legislatore per fermare il buon ordine d'uno stato, e quelle per cui il pittore arriva alla perfezione, viene a dimostrar con chiarezza il diligente lavorio per cui le opere del pennello toccarono a tanta sublimità nelle greche officine. Eccone la traduzione: « Tu sai che l'artifizio de' pittori nelle varie figure che rappresentano sembra non dover mai aver termine, mentre essi null'altro fanno se non caricare i colori, ovvero indebolirli, qualunque sia il termine d'arte con cui definiscono tale azione; cosicchè mai le lor tavole non son sì perfette che non possan essi ancora crescerne le bellezze, e renderne vie maggiore l'espressione. »[1] Parole che, articolate da un de' più incliti uomini nel miglior secolo dell'arte greca, ci dimostran come sempre alle sue vie, sempre alla natura degl'ingegni fu impresso il medesimo andamento.

Furon sin qui gli esempi, or saranno argomento a diligenza i precetti; onde siccome alle teorie antecesse la pratica, così abbian nell'ordine di questa disquisizione primo luogo le azioni, secondo le massime che le trascorse età tramandarono. E facendo principio da Cicerone che dotto era dell'arte e delle sue opere, notiamo qual forte influsso egli attribuisce alla diligenza che sottilmente distingue dall'*accuratezza* e dall'*operosità*, dicendo riferirsi la diligenza al corpo e all'anima ad un

un'Arianna, che ai pittori parve opera eccellente, cancellò poi il dipinto, e a suo genio il rifece, dicendo « che bastavagli aver mostrato di poter con la celerità contentare gli altri, ma che voleva e doveva con l'accuratezza contentar sè stesso. »

[1] Plat., Trad. da V. Cousin, tom. VII, pag. 342.

tempo; l'accuratezza all'anima soltanto, l'operosità al corpo: la diligenza, dice inoltre, è di chi fa per amore e spontaneamente: l'accuratezza e l'operosità son anche di chi è forzato al lavoro: la diligenza infine, ampiamente estesa, abbraccia ogni cosa,[1] e in più special modo acconviene ad un'arte, la cui essenza è intellettuale e materiale ad un tempo. Seneca chiama la diligenza il massimo sussidio d'ogni intelletto.[2] Quintiliano dice che da essa risulta precipuamente ogni progresso,[3] e insistendo contro un errore sin d'allora ne'giovani volgarizzato, ne rampogna l'invanir presuntuoso che ingenera precoce sprezzatura nelle opere, e all'abilità fa precorrer la saccenteria.[4] Tito Livio dichiara farsi certa e facile ogni cosa al diligente, e improvvida e cieca esser la fretta.[5] Ed Aulo Gellio, inculcando che anche a quei medesimi che per natural genio sono a prestezza inclinati è necessaria la diligenza che rivede e corregge le imperfezioni nate nel fervor della fantasia, cita ad illustre esempio Virgilio, solito a produr l'opere sue secondo il costume degli orsi (*more ursino*), che i figli loro, nati informi, a miglior grado riducono con diligentemente lambirli,[6] e così egli i suoi versi, nati rozzi, a forza di

[1] « Differt ab *opera* et *cura*, quia diligentia ad corpus et ad animum refertur, cura ad animum tantum, opera ad corpus. Praeterea diligentia est eius qui sponte, et cum amore facit: opera et cura etiam inviti et coacti. Denique diligentia latius patet et reliqua complectitur. » (Cic., *De Orat.*, lib. II.)

[2] « Diligentia maximum etiam mediocris ingenii subsidium. » (In proëm., lib. III contr.)

[3] « Profectus præcipue diligentia constat. » (Inst., lib. II.)

[4] « Neque præpropere distringatur immatura frons, et quicquid est illud adhuc acerbum proferatur. Nam inde et comtemptus operis innascitur, et fundamenta iaciuntur impudentiæ, et quod est ubique perniciosissimum, prævenit vires fiducia. » (Lib. XII.)

[5] « Omnia non properanti certa claraque erunt, festinatio improvida est et cæca. » (Lib. XXII.)

[6] *Noct. Att.*, cap. XVII, 10.

studio perfezionava. Fu tal virgiliana consuetudine familiare a Leonardo da Vinci, il quale agli studiosi dell'arte dettando i suggerimenti della propria esperienza, dicea doversi prima imparar la diligenza, che la presta pratica, aggiungendo: « Quando vorrai far buono e utile studio usa di far adagio.... e quando avrai fatto l'uso e la mano a quella diligenza, ti verrà fatta la pratica presto che tu non te n'avvedrai. »[1] Lo stesso Buonarroti, in cui tutto era natura e facilità, e che, anch'esso diligentissimo, colle proprie mani faceva ogni trapano e ogni subbia, e gli olii e i colori da sè preparava, non fidandosi a garzoni e a fattorini,[2] ripeteva a' suoi discepoli che « a chi desidera farsi grande nella professione fa di mestieri il procurare di farsi prima diligente e poi pratico. » Leon Batista Alberti: « che a tutto si perviene con istudio e assiduità, e che alla speditezza sempre deve esser congiunta la diligenza. »[3] Il Ridolfi: che non si dee « farla da maestro prima d'aver appresa l'arte, alla cui cognizione solo si può giungere gradatamente. »[4] Il Zanetti: che chi non è sicuro sia il proprio genio uscito dalla medesima stella onde uscì quello di Paolo Veronese, non pongasi ad imitar que' modi; che il voler correre appresso a tanta facilità senza il necessario vigore può far cadere in qualche inciampo.[5] L'Aliense: che vedeasi poca riuscita ne' giovani « perchè non aveano appena appreso il modo di formar le parti dei corpi, che volean far da maestri. »[6] Salvator Rosa: che a voler riuscir nella pittura « bisogna contentarsi di non contentarsi. »[7]

[1] *Tratt. della Pitt.*, cap. XVIII.
[2] Varchi, *Oraz. fun.*, pag. 15.
[3] *La Pittura*, lib. III, pag. 40 e 43. Ediz. ven. 1547.
[4] *Merav. dell' Arte*, tom. II, pag. 223.
[5] *Della Pitt. Ven.*, lib. II, pag. 164.
[6] Rid., tom. II, pag. 223.
[7] Bott., *Lett. Pitt*, tom. II, pag. 35.

Reynolds: che la seduzione del facile perde la gioventù.[1] Il Cicognara: che la celerità è dannosa all'arte e segno di sua decadenza.[2] Il Lanzi: che lo scoglio più fatale ai pittori è la prestezza.[3] E finalmente Emeric David attribuisce l'attuale nostra abbiezione a quella petulanza degli spiriti che le opere più grandi pretende improvvisate in un momento.[4]

A provare i danni all'arte provenienti dall'intemperante, boriosa, immatura braveria del pennello, abbiam per ordine esposti i fatti e i detti dei gran maestri e dei grandi autori dei passati secoli; ultima prova al nostro assunto sarebbero in gran parte le opere del presente, se, pubblico retaggio, esser non potessero giudicate da chiunque a intelligenza accoppia imparzialità; onde anzichè stizzir, senza pro veruno, amor propri irritabili e borie recalcitranti, e al giudizio dell'avvenir rimandando quelle che vi arriveranno, ci riduciamo alla tavola del Salvatore sulla croce, collocata nel nostro Museo, la quale fu l'inspiratrice di quest' articolo e sorse a indicarne la materia, in essa quasi in epitome ridotta. E qui, come a finale melodrammatico ove tutte fan coro le parti che in esso figurarono, avrem concordi all'argomento nostro così i fautori come gli avversari di questo celeberrimo tra i frettolosi, che allor solo fu grande quando da cura anzichè da furia venne guidata la sua mano. Agostino Carracci che dichiarò più volte aver da questo appreso quanto ei sapeva, ci dice infatti ad un tempo essere il Tintoretto assai minor del Tintoretto in parecchie

[1] *Disc. Accadem.*, pag. 15. Parigi 1787.

[2] *St. della Scult.*, tom. V, pag. 249 e 76.

[3] *St. Pitt. d' Italia.*, tom. IV, pag. 24.

[4] « Une des causes de nos erreurs dans les arts.... c'est cette pétulance qui veut que les ouvrages les plus admirables soient le produit d'un moment, qu'ils soient en quelque sorte improvisés. » (*Rech. sur l'Art*, etc. III[e] part., sect. 7.)

pitture, fra cui segnatamente nel suo Giudizio, che al Vasari parve opera dipinta per ischerzo,[1] così che Pietro Aretino, benchè di lui parziale, scriveagli in una sua lettera del 1548: « Beato il nome vostro se la prestezza del fatto riduceste in la pazienza del fare, benchè a poco a poco a ciò provvederanno gli anni, conciossiachè essi e non altri son bastanti a raffrenare il corso della trascuratezza *di che tanto si prevale la gioventù volonterosa e veloce.* »[2] Ai rimproveri dell'Aretino successero più tardi quelli del Zanetti, al dir del quale la precipitazione con cui operava l'immaginoso artefice fu che fece tralignare un de' maggiori ingegni di cui sia menzione nei fasti pittorici; che il furibondo suo entusiasmo, forviandone lo spirito, lo spinse spesse volte oltre i confini del vero e del verisimile, e che sol veramente grande potè dirsi quel caposcuola allorchè al molto rinunziando cessò di trascurar ciò che meglio è del molto, l'ottimo. Fece eco alla voce del Zanetti quella d'un altro ammiratore, il Ridolfi, e lo accusò d'aver tropp'oltre abusato della naturale sua facilità, dandosi a pitturare ovunque, in ogni modo e per ogni prezzo, sminuendo così la propria fama che a minori opere maggiore sarebbe succeduta. E zeloso al progresso d'un'arte, che col pennello e colla penna promosse, aggiungea queste notabili parole: « Co' modi da lui tenuti ha il Tintoretto data materia ad alcuni di poco spirito che, senza fondamento di gran disegno, han voluto seguirlo *di ridursi allo strapazzo con poca lor lode, perchè ad ognun non bene compariscono le sue vesti.* »[3] Ma se impeto naturale, o insazietà di lucro,[4] troppo

[1] « E chi la mira così ad un tratto resta maravigliato, ma considerandola poi minutamente, ella pare dipinta da burla. » (Vas., *V. di Bat. Franco.*)

[2] Bott., *Lett. Pitt.*, tom. III. pag. 109.

[3] *Merav. dell' Arte.*, tom. II, pag. 5.

[4] Narra il Ridolfi con quanti raggiri e violenze portavasi il Tinto-

spesso lo addussero a far contumelia all'arte con pazze e scandalose opere, vediam nel riandarne la carriera che spesso altresì il libertino si ricredette, il pazzo ebbe lucidi intervalli. Ed o fossero le massime attinte alla scuola del Tiziano, o il favor che gl'intelligenti davano alla maniera di questo, o gli avvisi, o i sarcasmi degli amici e degli avversi, certa cosa è che molti e preclari furono i monumenti che alla più nobil pittura per lui si tramandarono. Nei quali non solo mostrò eleganza di forme, morbidezza d'impasto e splendor di colorito, ma grazia e grandiosità di panneggiamenti, in cui era d'ordinario men lodevole il suo fare,[1] così che senza nulla sacrificare dello spirito di suo stile, tutta v'infuse la vaghezza di quel del maestro. È però vero il dire che alcune delle tavole che più concorsero alla di lui fondata reputazione furon trattate di colpi, ma a ragione osserva il Ridolfi, che a tal maniera risolveasi l'esperto artefice, allorquando, opere di gran mole, dovevano essere in distanza considerate, mentre nel caso opposto mostrò sovente una tal preziosità di lavorio da averne fatte attribuir varie tele ora al Bellini, ora all'istesso Tiziano, e da indurre uno de' suoi biografi a dargli nome di minuto e *diligente miniatore.*[2] È certo che se il nostro pensiero si riconduce agli sterminati spazi che solo a quella man fulminea fu dato affrontare, come il Paradiso, o la Crocifissione, non si può a meno di non ammirar la varia dote di quel vasto ingegno che con egual lode se stesso raffrenando, faceasi

retto nel procacciarsi commissioni, togliendole ai suoi rivali, fra cui allo Schiavone, al Bassano, a Paolo e allo stesso Tiziano. (*Merav. dell' Arte*, tom. II, pag. 28, 30, 51. — Zan., *Della Pitt. Ven.*, pag. 141.)

[1] Furon di tal ordine le tavole dell'Assunta ai Gesuiti di Venezia, la Vergine della chiesa di San Felice. (Zan., pag. 145. — Bosch., pag. 52), il celebre quadro di S. Antonio, e quello dipinto ai Crociferi, la Susanna dei Barbarigo e molti altri. (Rid., pag. 30 e 31.)

[2] *Merav.*, tom. II, pag. 34.

in brevi tele e in picciole figure il rivale de' più preziosi fiamminghi.[1] Onde furon le opere di questo pittore mirabile modello all'arte finchè gli era diligenza compagna, o che ai suoi colpi urtati presedea dottrina, scandalo deplorabile e nocivo quando a siffatte qualità succedette sola la fretta. Per la qual cosa ebbe nome di dannevole ai giovani la di lui maniera, perchè in quel suo furor pittoresco trasandata è d'ordinario da essi la scienza che esalta l'artifizio, e sol contata la fretta che abbrevia la fatica.

II.

GUERCINO.

Allorchè col finire del secolo decimosesto s'erano estinte le massime severe tramandate da Raffaello e da Michelangiolo nelle varie scuole della pittura italiana, l'amore della novità, la negligenza e il poco studio la fecero in breve degenerare nell'ammanierato. Ai dettami veri si sostituirono i falsi: il colorito cadde nel dilavato: l'imitazione della natura fu derisa come inutile; e, secondo osserva il Bellori, giunse a tanto l'insania, da venire disapprovato lo studio medesimo di quei primi luminari che fino allora erano stati guida ad ogni artefice.

La pittura languida degli Zuccheri e del Vasari in Roma; del Sammachini, del Fontana e del Procaccini in

[1] « Il signor Niccolò Crasso, giureconsulto chiarissimo, ha in picciola tela un Ercole che furiosamente rigetta Sileno, entrato incautamente allo scuro nel di lui letto, credendosi di goder Iole, la quale destatasi al romore con una sua fante, fanno amendue mostra dei loro corpi delicatissimi, ove accorsa un'altra fante con una lucerna, dà lume alla storia. » (*Marav. dell'Arte.*, tom. II, pag. 47.)

Bologna, era stata gloriosamente combattuta dai Carracci, che avevano risollevato la patria scuola all'antico stile, conducendo le opere loro con robustezza, elezione e verità. Quantunque combattuti, e scoraggiati sul principio della tentata riforma, ad essi appartenne pur nondimeno la gloria di ricondurre l'opinione sulla retta via e compiere interamente quella rivoluzione, da cui furono a tal epoca dominate le massime dell'insegnamento in ogni contrada d'Italia.

Il consiglio dato da Annibale d'oppor la forza alla snervatezza; divenuto assioma presso ciaschedun maestro, produsse nel naturale torbido e tetro del Caravaggio uno stile di simile carattere, contrastato di forti ombre e di scarso lume, ove le figure appaiono come rischiarate dallo spiraglio di oscuro carcere, e producono effetto si sorprendente. Fu tale cangiamento dovuto a quella prontezza solita anzichè no ad aver luogo nelle cose che all'arte si riferiscono. Venuta a noia una maniera, perchè invalsa con istucchevole uniformità in ogni officina, spesso accade a chi primo ardisce aprire all'imitazione una strada non ancora tentata, eccitare senso di maraviglia o per la novità del diletto, o per l'originalità dei modi, e trarre a sè la folla degli imitatori. Così sulla debolezza de' manieristi prevalse allora la terribile energia del Caravaggio, come a questa fece poi grato contrasto la pittura chiara e aperta di Guido, dell'Albani e di Simon da Pesaro.

Fu Benedetto Gennari ardente promotore delle massime caravaggesche, e venuto in familiarità col Guercino, contribuì coll'esempio e col consiglio a renderlo imitatore ed affine di tale artefice. Nè è fuor di proposito osservare che a siffatta influenza fu dovuto il minoramento di quel gran genio, il quale aveva nelle opere sue più volte pareggiato i Carracci, e che, guidato da essi

nella carriera, sarebbe forse giunto a superarli. Narrò egli medesimo che quando era stato diretto soltanto dalla propria inclinazione, aveva sulle tavole di Lodovico fatto sempre il principale suo studio: se questo avesse egli continuato sotto le ammonizioni di quel gran maestro, avrebbe potuto sollevarsi al classico stile di esso, e assidersi un giorno tra Guido e il Domenichino, mentre pel malaugurato esempio del Gennari mai non oltrepassò il secondo grado nella scuola bolognese, in cui venne annoverato soltanto fra i migliori naturalisti.

Ebbe il Guercino tre maniere distinte. La prima può dichiararsi un'imperfetta imitazione dell'Amerighi, meno studiata nei contorni, meno vaga nelle carnagioni, e più pesante nel colorito per l'abuso della terra d'ombra invalso generalmente. La seconda fu prodotta dalla contemplazione dei Veneziani, le cui tinte se non potè emulare negl'ignudi, non avendo mai conosciuto il segreto di loro impareggiabile freschezza, contribuì almeno a farlo innoltrare in un'imitazione più piacevole del vero. Meglio vi riuscì nel tuono de'panneggiamenti, il cui sapore è alcuna volta giorgionesco nelle sue tele. In riguardo alla bellezza dei volti, benchè non giungesse alla nobiltà mirabile di Guido, pure molto emendò il suo disegno: ricercò maggiormente l'eleganza della forma, e seppe dare un rilievo alle figure, che gli meritò presso gli oltramontani il soprannome di *mago della pittura*. Sembra però aver errato il Lanzi nell'attribuire all'opera del Guercino il fatto avvenuto ad un fanciullo, che fu osservato stendere furtivamente la mano ai frutti ivi dipinti; aggiungendo essersi *per lui rinnovati i celebri inganni dell'antichità*. Cesare Malvasia narrando tale avventura, nomina espressamente autore di quella tavola Paolo Antonio Barbieri fratello del Guercino, indicando che da questo vi fu solo aggiunta una figura: poichè trovan-

dosi ivi rappresentata gran copia di frutti, egli vi aveva espressa *l'ortolana che sulle mani si conta la moneta* dalla vendita loro ricavata. La fierezza di questo secondo stile, l'unione colla quale congiunse in esso la gagliardia della parte ombrosa a quella della luminosa, e la soavità alla forza, ne hanno fatto un esemplare unico, la cui perfezione nessuno in quella scuola ha giammai superata.

La terza maniera ebbe principio, secondo alcuni autori, al tempo in cui per la morte del Reni, avvenuta nel 1642, lasciò il Barbieri la città di Cento, e si condusse in Bologna. Ma convien osservare che già da vari anni era evidente nelle sue opere la tendenza ad accostarsi al metodo guidesco, la cui soavità nel disegno, nel tocco del pennello e nella tenerezza delle tinte era da tutti ammirata, ed aveva notabilmente prevaluto sul genere tenebroso della scuola bolognese. Si pose egli allora a ricercare più accuratamente l'avvenenza de' volti, il carattere dell'espressione, la nobiltà della forma e l'eleganza delle fattezze, per cui attinse alcuna volta all'ideale di Guido. E può asserirsi aver egli d'allora in poi impiegata a scostarsi dallo stile del Caravaggio quella cura medesima che ad imitarlo avea posta per lo innanzi. In tal modo riparò egli, benchè tardi, l'errore commesso per consiglio del Gennari. Un tale sbaglio, di cui, come il Guercino, erasi già reso colpevole Guido medesimo, ebbe tra essi siffatto divario, che ove questo fin dalla prima gioventù l'aveva emendato, non ne fu dall'altro se non nell'età più matura, e ove a Guido era bastato il proprio discernimento, fu al Guercino necessaria l'altrui esperienza.

Benchè la robustezza della seconda maniera l'abbia fra gli studiosi promulgata come più dotta, ebbe la terza, come più dilettevole, la generale approvazione. Tale più particolarmente apparve a quelle persone che, giu-

dicando dell'arte secondo i principii estetici, derivano la loro opinione dalle proprie sensazioni. E per vero dire le massime dal Guercino adottate negli ultimi anni furono più analoghe a quelle stabilite dalla natura, in cui rade volte avviene, siano la luce e le ombre sì artificialmente concentrate come nella seconda maniera appariscono. È necessario in questa, affine di ottenere l'illusione desiderata, sottoporre il proprio intelletto ad una tacita convenzione coll'artefice, ammettendo il lume ristretto e cadente dall'alto; il che nei siti aperti non è conforme al naturale. E qualunque sia l'abilità impiegata a superare il disfavore prodotto da tale inganno, non è meno evidente essere la verità stata sacrificata alla forza ed all'effetto. Il gradimento ottenuto dalle opere del Caravaggio contribuì senza dubbio in gran parte all'imitazione fattane dal Guercino; e l'uno e l'altro sembrarono aversi prefisso nelle loro produzioni il gran principio dichiarato da Michelangelo Buonarroti, il quale in una sua lettera al Varchi affermava, quella essere a parer suo la migliore pittura, che in sè maggior rilievo dimostrasse. È opinione di vari autori, che a conseguire tale intento fosse la sua officina disposta nella medesima guisa praticata dal Rembrandt, ove la luce alta e ristretta andava solo a ferire nelle parti sulle quali intendeva di richiamar lo sguardo, diffondendo sul rimanente della composizione un lume tranquillo e riflessato, la cui progressiva degradazione molto opportunamente concorreva alla sua armonia. All'attrattiva di tale artifizio egli congiunse una prontezza di pennello non conceduta al pittore olandese suo contemporaneo, cui l'ignoranza del disegno e della prospettiva faceva operare con istento per l'incertezza in cui lo lasciava continuamente sulla definizione della forma, difetto ch'egli tentava poi correggere colla franchezza degli ultimi colpi, caricando i lumi

con ispessezza di tinta, per cui si direbbero essere in plastica anzichè in pittura rappresentati. E per tale cagione appunto erasi egli condotto alla fantastica creazione di quei fondi vaghissimi per la loro trasparenza, vapore e armonia, che tanto avvantaggiarono l'effetto di sue pitture, ove tutto al pensiero si manifesta, benchè nulla vi sia con precisione all'occhio dichiarato. Il pittore italiano lo sopravanzò nella scienza, correzione e vastità di sue opere, nella cognizione della prospettiva, e della notomia, e nella maestrevole velocità con cui furono condotti i suo lavori, sovente abbozzati, al dire del Baldinucci, e sull' abbozzo istesso immediatamente finiti. Questo era spinto dal genio, quello vi suppliva con ostinata fatica: l' uno improntava la tela con rara scioltezza di mano, l'altro mutava talora quattro o cinque volte la testa di un ritratto; ma egli superò il pittore italiano nella conoscenza dei vari effetti del colore, e nell' armonizzarli con magiche velature senza punto alterarne la freschezza. Dal Rembrandt fu spinta più oltre l'intelligenza dell'effetto, dal Guercino quella del grandioso: il primo ebbe espressione senza nobiltà, il secondo accoppiò l'una all'altra: quello finalmente trascurando il nudo e le estremità, si ostinò sovente a terminare con diligenza le parti più indifferenti di sua composizione, mentre questo fu abile in ogni parte della pittura, e seppe dare il debito valore a quelle che per la nobiltà loro più lo meritarono. Ambidue poi per l' opera della natura, anzichè per quella dei maestri, furono grandi; ma ambi lo furono in modo conforme all'indole della propria nazione.

Avendo dedicata la prima parte di quest' articolo a dimostrare le difficoltà della facilità pittorica nelle opere del Tintoretto, abbiam stimato a proposito di più specialmente considerare nella seconda quelle d' un altro

gran prototipo di tal genere, il Guercino: per ciò poniam qui di riscontro due tele del nostro Museo, ambedue di sua mano, e ambedue trattate con stile affatto opposto, onde mostrar nella potente pennelleggiatura dell' una il finale effetto conseguito, e nella morbida sfumatura dell'altra la causa da cui esso veniva prodotto. La prima (quella rappresentante il *Figliuol prodigo*) fu dal Lanzi detta meritamente sin dai suoi tempi il capolavoro del Guercino nella raccolta dei Sabaudi. Essa trae a sè lo sguardo per la magia del chiaroscuro, e per l'imperiosa padronanza con cui n'è colpeggiata ogni figura, e può ascriversi nel novero di quelle a cui Lodovico Carracci non volea vicine le più belle sue opere. Le parole da esso indirizzate a'suoi discepoli in occasione di un'altra tavola del Guercino dipinta con pari valore, saranno qui da noi con più ragione rivolte a quei presuntuosi che colla scienza confondono la saccenteria, e credon con poco studio poter attingere a molta celebrità: *Presto, presto, lasciate ogni cosa, prendete il cappello, e correte a vedere e imparare come si maneggiano i colori;* e, aggiungeremo noi, come s'impronti alle tele quel carattere d' attuale forza che dopo interi secoli dà loro apparenza di recenti. Siffatto pregio, insito nelle tavole degli antichi maestri, e che a quelle de' moderni auguriamo di conseguire un giorno, era prima di noi accennato da un remoto e sagace osservatore[1] che parlando dell' arte greca ai tempi di Pericle, notava come ciascheduna di tali opere, appena ella fu terminata, avesse in sè una bellezza che già sapeva d'antico: ed in oggi, aggiunge, serbano le medesime una freschezza di gioventù, quasi pur ora fossero uscite dalla mano dell' artefice; tanto la grazia e novità su quelle inerente sembra impedire alla violenza del tempo di offuscarne la vista, come se possedessero un'ani-

[1] Plut., tom. I, pag. 275, in Vita Per.

ma inaccessibile a'suoi colpi, o dotata di perenne giovinezza. Tale dev' essere l' impronta caratteristica delle cose più pregevoli in ogni genere d'imitazione: antichità quando recenti; freschezza quando antiche. Intento alto e scabroso, opera di studio anzichè di natura! Dal non avere avvistato con giustezza ed in tempo opportuno un tal vero è sovente avvenuto detrimento sì all'arte che a'suoi cultori. Molti in questo numero stimarono che la buona riuscita in un artifizio dei più complicati e difficili che si offrano alla mente umana, dipendesse soltanto dall'indole di questa, e che tali semi fossero per sè medesimi atti a germogliare e fruttificare spontaneamente senza la coltura d'uno studio lungo e assiduo. Per combattere un'opinione così esiziale all'arte, calza notabilmente al tirocinio dei pittori l'osservazione fatta altre volte da Quintiliano su quello dei retori. Nulla, soggiunge questi, può divenire perfetto se non dove natura sia secondata da diligenza, benchè su questa primeggi sempre l'altra.[1] V'hanno ingegni che, dotati di precoce idoneità, balzano audaci nella carriera, facendo vista di fornirla con gloria quando talora sia con plauso incominciata. Ma sono piante che difficilmente giungono a maturità. Nè è senza ragione. Essi[2] vengono facilmente a capo delle piccole cose, e, fatti arditi da quei primi successi, mostrano prontamente quanta sia la vaglia loro. Questa però non suole progredire colla difficoltà. Non fanno molto, ma presto. Non essendo sostenuti da forza di radici profonde, avviene che si dilatino più rapidamente come semi sparsi a fior di terra, ed a uso di male

[1] « Verum illi persuasione sua fruantur, qui hominibus ut sint oratores satis putant nasci; nostro labori dent veniam, qui nihil credimus esse perfectum, nisi ubi natura cura iuvetur. In hoc igitur non contumaciter consentio primas partes esse naturæ. » (*Instit. Orat.*, lib. XI.)

[2] Id., lib. I.

erbe, simili soltanto nella forma alle spighe, biondeggino in sterili ariste prima della mèsse. Piacciono le opere loro se paragonate cogli anni; ma poi coll'arrestarsi del progresso cessa l'ammirazione,

Riferisce Diogene Laerzio, essere stata familiare sentenza di Metrocle avervi tali cose da potersi comprare con danari, come una casa; e tali altre col tempo e collo studio, come la scienza.[1] Anzi si direbbe che lo studio abbia fatta col tempo tale compagnia, per cui solo da quanto il primo gli dona ad imprestito abbia proporzione quanto gli rende il secondo: onde colui, il quale opera con troppa facilità e prontezza, tenue frutto ottenga in contraccambio dal tempo, come quello che poco gli ebbe imprestato. La facilità alle piccole cose è altresì pericolosa, perchè venendo poi a diminuire nelle più importanti, suol disgustarne. Quindi il trascurare gli studi più necessari perchè giudicati di poco aiuto a quell'apparissenza che fa esitare i quadri: quindi il soggiornare nelle scuole appena quel tanto che basti, non ad apprendere l'arte, ma a levarne le pretese, ed abusarsi dell'altrui inesperienza: quindi formarsi una maniera di pura ostentazione detta di sprezzatura, senza avere tal dote nelle teorie del disegno e del colore, da mostrarvi scienza in vece d'impostura: quindi finalmente il sollucherare l'occhio col lenocinio d'effetti di risalto ammanierato, o accessori condotti a detrimento del principale, o colla spiccante soperchieria di mille lustrini, abbagliaggini e inorpellamenti, simili alle aureole di Cosimo Rosselli,[2] ed

[1] « Metrocles rerum quasdam esse aiebat quæ argento emi possent, ut domum; quasdam quæ tempore et studio, ut scientiam. » (Diog. Laert, lib. VI.)

[2] Cosimo Rosselli, pittore mediocre, era stato chiamato da Sisto IV per dipingere la cappella Sistina in compagnia di Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Luca da Cortona, Bartolommeo della Gatta, e Pietro Perugino. Ed avendo il Papa stabilito un premio a chi meglio si portasse

atti solo a sopraffare gl'indòtti e adulterare la pittura. Si vogliono saltare a piè pari le difficoltà del tirocinio e subito spacciarla da maestro. Ma ogni studio ha necessariamente la sua infanzia; e nell'istesso modo che le membra dell'atleta crotoniate, il quale si divorò nel giorno medesimo il toro ucciso con solo un pugno, non giunsero a tanto di forza e d'alimento se non dopo essere state nodrite di semplice latte; così a chi vuol giungere a vera gloria è forza avvalorarsi nei primordi con istudio gagliardo, sicchè menome divengano le cose soltanto perchè prima bene imparate, acciò, progressivamente procedendo nell'esercizio, la consuetudine e l'applicazione riescano finalmente a reale e maestra facilità: poichè tale è il destino di chi si volge al culto dell'arte, che non dal presto emerga il bene, ma dal bene il presto.[1] Quanto non furono unanimi nel biasimo loro all'inversione di cotal ordine Tiziano, i Carracci tutti, Guido Reni, l'Albani, il Vasari, il Lanzi, il Malvasia, e mille altri o maestri o ammaestratori dell'arte? Alla smania della sprezzatura attribuirono questi due ultimi, l'uno, il tralignamento della scuola bolognese sotto il fatale influsso del Fontana, il quale sarebbesi fatto grande « se contentato si fosse di coltivare la naturale prontezza coll'assiduità dello studio; » l'altro, quello della veneta, della

ne' suoi lavori. Cosimo che da un lato conosceva la propria inferiorità agli emoli suoi, e dall'altro essere quel Pontefice poco intendente dell'arte, benchè alquanto se ne dilettasse; non potendo far bella la sua pittura, pensò di farla ricca. Si risolse dunque a mettere d'oro le aureole dei santi e i ricami delle vesti, ed avendone con molta profusione « illuminata la storia, onde nè albero, nè erba, nè panno, nè nuvolo vi era che lumeggiato non fosse. » In sua opera riuscì talmente vistosa, e talmente abbagliò il Papa, che a lui fece egli dare il premio, ordinando agli altri pittori di rendere le loro somiglianti a quelle di Cosimo.

[1] « Itaque hanc moram et sollicitudinem initiis impero.... celeritatem dabit consuetudo.... Summa hæc est rei : cito scribendo non fit ut bene scribatur; bene scribendo fit ut cito.

napoletana e della fiorentina, i cui maestri decaddero in virtù di quel nuovo genere d'ammanieramento, non raro anche in altre scuole, per cui le opere loro sentirono dell'abbozzo, anzichè della vera imitazione naturale.

Se si aprono i volumi della storia pittorica, noi vedremo quanto l'uso di tale frettolosa pratica fosse nocivo a Taddeo e Federigo Zuccaro, al Giordano, a Sebastiano Ricci, a Niccolò da Pesaro, ad Ercole Procaccini, a Palma il giovane,[1] ed a tanti altri come già, e per sè stesso e per la mala contagione del suo esempio, era (l'abbiam detto di sopra) al Tintoretto, mentre, come suole avvenire, molti ne imitarono la fretta, pochi lo studio, e quella scuola ne fu condotta in abbassamento?

Il lavoro di sprezzatura o a botte, siccome usa dirsi, può acconvenire in quelle pitture di macchina, che hanno a vedersi in distanza, quali furono in gran parte quelle del Robusti, di Polidoro, del Lanfranco, e di altri sterminati operatori; ma nissuno potrà ragionevolmente sostenere che, posto come principio essere un dipinto imitazione di natura, questa si trovi esattamente espressa in un artifizio trattato a macchie, ove, a uso mosaico, appaiano i vari tuoni taglientemente divisi fra loro, sì che ogni tinta, invece di trapelare con delicatezza ad incorporarsi nella sua prossima, formi intorno a sè stessa una maniera di circonferenza, per cui ne possa essere definita in certo modo perfino la forma e l'estensione. Povere le opere del Correggio, di Tiziano, di Raffaello, di Leonardo, esclamava l'Albani in una sua lettera al Bonini, perchè molto si scostarono da tal pratica, nè dimostrarono simili colpi di pennello. Infatti nella natura non si vedono le pennellate,[2] ma le varie tinte vi ap-

[1] Il cav. d'Arpino soleva dire, che i suoi quadri erano soltanto abbozzi, perchè fatti di colpi e senza verun impasto.

[2] Ecco le parole stesse dell'Albani; « Se bastasse l'animo a qualche-

paiono fuse in modo impercettibile l'una nell'altra, come appunto lo costumarono i suoi più celebri imitatori a far capo dai soprannominati, e, trascorrendo per Andrea del Sarto, Giorgione, Pordenone ed altri, sino al Van-dick.

Ma la difficoltà di riconoscere la giustezza di tal precetto non sembra essere il vero ostacolo che si frapponga alla sua osservanza, quanto lo sia più probabilmente quella di porlo in pratica: agevol cosa essendo situare le mestiche l'una in prossimità dell'altra, anzichè sfumarle tra loro, operazione di tale delicatezza pel facile alterarsi o insucidarsi della tinta, da non esser maraviglia che si pochi vi riuscissero, anche nel numero de' migliori, trai quali Tiziano e il Correggio poterono dirsi inarrivabili.

All'ostacolo della difficoltà l'amor dell'arte ne suggerisce un altro che gli sta allato immediatamente ad incepparne il progresso, e consiste nella preferenza data al lucro anzichè alla gloria, ossia al facile col presto anzichè al difficile col bene, per essere l'uno più fecondo dell'altro, e l'arte più coltivata da chi vuol farla *fruttare*, che da chi vuol farla *fiorire*. Epperò i più preclari maestri tutti non cessarono d'insistere caldamente sulla necessità d'opporne la diligenza alla fretta naturale dei loro discepoli, desiderosi di lucrare sulle proprie opere. *Bene, bene, e non presto*, replicava sovente nella sua officina Annibale Carracci. La stessa natura[1] sembra aver indicato all'uomo, che nulla possa essere ridotto a siffatto termine con prestezza, proponendo difficoltà alle più ragguardevoli fra le sue opere, ed avendo parimente estesa

duno mostrarmi la faccia d'un uomo, e che distintamente mi facesse vedoro ad una ad una le pennellate francho, io mi obbligherei donarli una doppia per ciaschoduna: perchè la natura è di carne vera, ed è tutta uniono, nè vi si trovano le confini. »

[1] Quint., *Instit. rhet.*

questa legge alla generazione degli esseri animati, fra' quali i maggiori fossero quelli che facessero più lunga stanza nelle viscere materne. E nell'istesso modo che la terra quanto è scavata più profondamente, tanto è più atta a fecondare gli alberi, così avviene che, quanto meno è superficiale il lavoro, tanto più copioso e durevole ne sia il frutto.

Dopo aver nella tavola del *Figliuol prodigo* accennato il termine estremo di facilità e di maestria a cui giungeva il pennello del Guercino, presentiamo ora in una seconda tela un saggio di quell'accuratezza che n'era stata la prima origine. Così le due tavole si mostrano come i due poli opposti di quella gloriosa carriera. Esemplare della studiosa e lenta preparazione che dee condurre la mano a una maestrevole prestezza è una stupenda mezzafigura rappresentante *San Giacomo Maggiore*, apostolo delle Spagne,[1] opera condotta con sì diligente fusione di tinte da parere un Carlo Dolci, eppur fatta da quel prototipo dei frettolosi che terminava un quadro di macchina al lume di torchio in una sola notte. Essa viene a servirci di testo nell'assunto da noi preso in quest'articolo, ed a compiere la severa lezione che all'impaziente furia dei viventi danno le tavole dei trapassati. La classica bellezza delle sue forme dimostra

[1] Sembra dimostrata dai migliori critici e sul testo medesimo degli *Atti degli Apostoli* l'impossibilità della predicazione di san Giacomo nelle Spagne: ciò non ostante si è mantenuta presso quella nazione una tale credenza, acremente sostenuta ivi da molti scrittori. Si fondarono essi sulla cronaca di Flavio Dexter, provata apocrifa dal P. Francesco Bivar monaco cisterciense del secolo decimosesto, citato dal Moreri. Ecco il fatto. Nel 1595 fu rinvenuto sopra una montagna del regno di Granata un Vangelo ed alcuni altri libri, scritti di propria mano da san Giacomo sopra alcune lamine di piombo. Tali opere vennero condannate come apocrife da Innocenzo XI nel 1682. Ma la tradizione non ne è però meno rimasta fra gli Spagnuoli, ove il magnifico santuario di Compostella, sì frequente di pellegrinaggi, è prova di loro divozione a quel protomartire degli Apostoli.

che ella sapea d'antico sin dal momento in cui usciva dallo studio del Barbieri, e la rara conservazione del suo colorito, per cui ella appar recente dopo il trascorso di oltre a dugent'anni, la chiarisce dotata dei due caratteri che lo scrittore greco attribuiva ai capolavori di quella scuola. Rare volte ha il Centese trovata sulla sua tavolozza pari freschezza di tinte. Con tali studi accurati, con tal delicata e minuta diligenza erasi avvezzata a terminare le sue opere quella mano taumaturga, che, fatta maestra dallo studio e dall'esercizio, spaziò sì rapida sulle vaste tele ove apparve creatrice anzichè pittrice. Niuno ivi si vede di quei colpi, niuna di quelle spessezze di colore che a molte odierne opere anzi che di pittura danno merito di basso-rilievo? E quale apposito artifizio non sapeva il Guercino adattare alla condizione d'un dipinto destinato a rimanere sott'occhio, in opposizione a quelli fatti per esserne remoti? Si consideri attentamente la laboriosa finitezza di questa miniatura a olio, e si riconosca che tale era la via per cui quei grandi giungevano al facile ed allo spedito. Ma guai a chi, sedotto dalle sudate facilità d'alcune lor tele, crede poter fare *principio* di quello che soltanto dev'essere *fine*, poichè sì per lui che per le sue opere si adempirà irremissibilmente la minaccia di un antico, già verificata in tante moderne pitture « che a colui il quale, per volersi troppo affrettare, opera prima quello che dee riserbarsi da ultimo, è forza che ogni cosa sia per riuscire soltanto ad una vana apparenza. »[1]

[1] « Omnia, quæ ante id quod ultimum est, exequeris, inania videri necesse est. » (Quintil., lib. IV.)

INFLUENZA DI DIONISIO CALVART

SULLA SCUOLA BOLOGNESE.

Verso il fine del secolo decimosesto un povero pittore di paesi, mediocre nella sua professione, mosso dal desiderio d'apprendere l'arte, partivasi da Anversa, sua patria, per alla volta d'Italia. Il suo equipaggio era indubitatamente quello stesso, cui adocchiando già un malizioso poeta in Verannio e Fabullo reduci dalle Spagne, definiva loro per bagaglio leggero e di poco ingombro, *aptis sarcinulis et expeditis.*[1] Quell'oscuro viaggiatore, le cui speranze non oltrepassavano forse l'abilitarsi a dipingere sufficientemente qualche macchietta ne' suoi paesi, veniva allora fra noi a dichiararsi il maestro d'un Albani, d'un Guido, d'un Domenichino. Il suo nome era Dionisio Calvart.

Non son nuovi nell'arte simili fenomeni. Nel modo medesimo, circa diciotto secoli prima, un semplice pittore di navi detto Protogene erasi partito da un villaggio della Caria[2] per trasferirsi in Atene ad eccitare l'ammirazione d'Aristotele, d'Alessandro, di tutta la Grecia, ed immortalare il suo nome nel propileo del tempio di Minerva.

Condottosi il Calvart in Bologna, e trovando ivi stabilita fiorentissima scuola, di cui erano capi il Sabbatini

[1] C. Valerii Catulli, carm. XXVIII.
[2] Il piccolo villaggio di Cauno.

e Prospero Fontana, pensò fermarvi sua stanza, ed approfittare della maniera loro che al suo genio parvegli confacente. La famiglia dei conti Bolognini, in allora grande protettrice degli uomini d'ingegno, lo accolse con premurose dimostrazioni d'amicizia, dalla cui cordialità incoraggiato, egli, che timido era naturalmente, s'indusse ad accettare l'ospitalità offertagli nelle case loro, vivendo poi sempre con essi in amorevole fratellanza. Questi lo introdussero al Fontana, amico della casa, il quale vedendolo diligentissimo disegnatore, lo pose tosto a colorire. Rapidi furono i suoi progressi; le opere in breve da tutti ricercate; il nome nell'arte famoso. Ma invaghito, in capo ad alcun anno, della maniera del Sabbatini, come per finitezza più analoga alla sua natura fiamminga, passò a lui, che, postogli grande amore, seco lo volle a Roma, quando chiamatovi da Gregorio XIII, già cardinale Buoncompagni, vi condusse varie opere nel Vaticano.

Simile congiuntura sarebbe stata sorgente di voglie ambiziose e di grande fortuna a tutt'altri che al Calvart. Vi si opponevano in lui un difetto ed una qualità: era timido oltre misura, ed oltre misura amante di sua indipendenza. Vani furono gli accarezzamenti del Sabbatini, vani gl'inviti del cardinal d'Este, vana l'accoglienza del Pontefice a fermarlo in Roma. Volle il cardinale, che alquanto si conosceva nell'arte, avere almeno la soddisfazione di vederlo trattare i pennelli una sola volta in sua presenza, ma a ciò pure con molta ripugnanza si risolse Dionisio, e quello che da altri sarebbe stato ambito quale onor singolare, fu da esso qual molestia sopportato. Alla di lui aspettativa corrispose però il fatto: poichè ivi introdotto, avendo impreso dipingere all'Estense una Vergine col bambino in collo, non solo ebbe la soggezione di trovarsi, durante tale lavoro, continuamente alla pre-

senza di tutta la sua corte, ma il cardinale che sopra gli stava con grandissima attenzione e famigliarità, non cessò d'appoggiargli fortemente la mano sinistra sulla spalla e la destra sul fianco, facendogli provare, diceva egli, *dolori di morte*. Meno che mai allettato pertanto dal soggiorno di quelle corti, non tardò ad accomiatarsene, ed, ammannite le cose sue, prontamente cavalcò verso Bologna.

L'avevano tutto ritemperato di nuovo vigore gli studi fatti in Roma su Raffaello e Michelangiolo, e sulle opere degli antichi, onde, per l'assiduità di sua applicazione a disegnare le più belle tavole di quei primari pittori, erasi fatto sì eccellente, che solo alle persone dotate del più fino accorgimento e profondità di sapere, era dato distinguere dagli originali le sue copie. Si narra, come avendogli il Cardinal d'Este offerto di visitare la preziosa sua raccolta di disegni dei più celebri autori, ed essendo questi oltre modo maravigliato della franchezza con cui venivagli dal fiammingo indicato successivamente il nome d'essi con rara maestria, non potesse quel pittore frenare un tal ghigno spuntatogli sulle labbra, allorchè dal prelato gli venne, con certa bombanza di parole, esibito un bel nudo di Michelangelo nel *Giudizio* della cappella Sistina, e due figure di Raffaello nella *Scuola d'Atene* da esso compre quali opere di tali maestri, delle quali dichiarò il Calvart esser egli medesimo l'autore. Gli riferì allora, come sugli originali stessi le aveva copiate per commissione d'un tal Pomponio, rivendugliolo di tali cose d'arte, il quale poi affumicando quei disegni, e logorandoli con certi suoi acidi a ciò preparati per dar loro dell'antiquato, sopra vi faceva il più lucroso guadagno.

Una tanta scienza nel disegno, la conoscenza intrinseca del corpo umano, per cui più volte erasi cimentato

ad eseguire di memoria un' intera notomia con tutte le sue vene e muscoli i più minuti da eccitare maraviglia in chicchessia, e l'erudizione attinta dal Fontana nelle teorie della prospettiva e dell' architettura, lo rendevano più d' ogni altro idoneo all'istruzione della gioventù. Nè guari andò che, indottovi dalle persone più premurose dell'arte, fondò nella propria casa un'accademia di pittura, divenuta in poco d' ora la prima in Bologna, contandosi in essa cento trentasette scolari, fra cui alcuni eccellenti, la quale aprì la via a quella famosissima dei Carracci, e fu il modello di tutte quelle che dappoi fiorirono. Aveva il Calvart accolte in essa le più famose stampe che allora versassero fra mano agli artefici, come quelle del Durero, e di Luca d' Olanda per l' invenzione e la copiosità: quelle di Raffaello o sua scuola, fatte da Marcantonio, Bonasone, Martino Rota, Marco da Ravenna, e Agostino Veneziano, per lo stile e il disegno: quelle del Parmigianino, incise da esso o da Ugo da Carpi, per la leggiadria. Erano affissi torno torno lungo le pareti i più stupendi bassirilievi antichi, e teste, e estremità, doni amichevoli di Gian Bologna suo famigliare, alcune delle quali traeva dalle statue greche della Galleria Medicea, benchè a ciò fosse pena la vita; sulle quali chiamando replicatamente Dionisio lo studio più accurato dei suoi discepoli, ed appuntandone loro le parti migliori, con sottili e dotte considerazioni suscitava nelle loro menti quel senso del bello grandioso che doveva divenire l' impronta caratteristica di quella scuola.

La severità del modo d'insegnare del Calvart contribuì al rinfrancamento della scuola bolognese, e da alcuni autori fu egli giudicato superiore ai Carracci stessi nell' arte del colorire, in cui al sabbatinesco aggiunse il gusto della propria nazione. Tale fu in parte la cagione dello spaccio incredibile di quei suoi quadretti su lastra

di rame, che particolarmente solevano allogarsegli in occassione di spose-monache dalle quali erane fregiata dipoi la propria cella.

Nella famosa tavola di *San Michele* a San Petronio di Bologna, e in quella del *Purgatorio* alla chiesa delle Grazie, può asserirsi con verità, apparisse in tutto il suo valore quell'accurato artefice. Sovr'esse molte volte vennero a studiare i più insigni carracceschi. Assai le meditò il Guercino, allorchè volle eseguire le sue a San Paolo. Guido stesso vide più volte il bellissimo arcangiolo San Michele, dipinto dal maestro a San Petronio nella cappella dei Barbazzi, prima di portarsi in Roma a trattare il medesimo soggetto nella chiesa dei Cappuccini.

L'ultima volta che Federigo Zuccheri fece passo per Bologna, si portò con diligenza a visitare una a una tutte le opere del Calvart, il cui nome risuonava sì alto in Roma e in tutta l'Italia, e richiesto del suo parere dai signori Casali, presso cui aveva stanza, ne parlò con modi alquanto autorevoli, e senza veruna adulazione, qual maestro dell'arte, famoso a quei giorni anche oltre il proprio merito. Informato Dionisio dell'avvenuto, come in tali occorrenze suole succedere per la premura sì de'malevoli che de' benevoli, permaloso di natura, e avvezzo sentirsi da tutti encomiare, giurò vendicarsene. Onde avvistato un giorno Federigo per la via, gli si fece incontro, e spalleggiandosi di alcuni suoi discepoli, e stizzosamente provocandolo, sfidollo a seco rinchiudersi in una camera, e disegnare, senza modello e sul momento, di nudo, di notomia, di prospettiva, di paese, ciò che più gli andasse a grado, aggiungendo altro esser mestieri a farsi stimare grand' uomo che il malignare altrui, e abburrattarlo in sua assenza, e lo spacconare in abito di seta, colla spada al fianco, e i valletti da tergo.

Confuso lo Zuccheri a tale spampanata, tentò discolparsi e si ritirò. Volle però alcun tempo dopo rendergli il contraccambio inviando alla Madonna delle Grazie quella sua infelicissima tavola della *Santa Caterina*, rifiutata dai Bentivogli, e che fu ardito collocare presso il celebre quadro delle *Anime purganti*, forse il migliore del Calvart, con aggiungervi la più vanagloriosa inscrizione; ma accecato dall'amor proprio n'ebbe smacco anche maggiore, ed accrebbe a quel modo il trionfo del rivale e la propria contumelia.

Fu il Calvart in Bologna per la pittura ciò che Benedetto Marcello in Venezia per la musica. Chi dopo essi coltivò simili arti, se ne tolse o un ricordo o un motivo, valendoséne nelle sue opere, e rivestendo sovente la propria nudità colla dovizia di loro spoglie.

La Maddalena portata in cielo dagli angioli, opera che adorna la Galleria di Torino, è una delle più grandiose di questo pittore. La dimensione del quadro e delle figure lo porrebbero nella categoria di quelli che in occasione di monacazione gli erano commessi, se la nudità di tale figura non gli dovesse fare attribuire più profana origine.[1] Il carattere della composizione e quel panneggiare

[1] Nello stile convenzionale adottato dal volgare dei pittori nella rappresentazione dei santi è invalso l'abito di trattarne certuni con una confidenza più facile ad osservare che a spiegarsi. San Giuseppe è per lo più condannato o a servir di fondo al quadro: il nome solo di san Girolamo già ci presenta una lunga barba bianca, una testa calva, un corpo seminudo e grinzoso, come se quel santo anacoreta non avesse mai conosciuto gioventù: due ciocche di capelli bigi sulle tempie ed una sulla fronte sono divenute indispensabili a constituire un san Pietro: e il nudo, più accusato che ricoperto dalla capigliatura sparsa ed ondeggiante, dè metamorfosi di Maddalena a colei che, vestita di tunica rossa e di manto turchino, senza nulla cambiare nè all'atto nè all'espressione, sarebbe una Madonna. Eccone un esempio: si panneggi questa nuda figura, e diverrà un'Assunta.

Nell'esprimere quella zelante segnace del Redentore sarebbe più conforme alla probabilità, non che al decoro, venissegli dal pittore attribuito

sinuoso ricorda alquanto la *Santa Scolastica* di Lesueur, il quale potrebbe credersi avesse, prima di fare la sua, osservata questa nostra tavola, se non fosse a comune notizia, non essere egli stato mai in Italia. Una bella copia di questo dipinto, fatta dal cavaliere d'Arpino, già appartenente al principe Prospero di Sinzendorf, ornava nel 1828 il gabinetto del signor Gruttner a Vienna.

In questo composto immaginoso sfoggiò il Calvart tutta la sua eccellenza nel dipingere figure di piccola dimensione. Al grandioso dell'idea, alla bellezza della forma è congiunta la fusione: il carattere italiano al fiammingo. Ivi si rinvengono gli elementi dei quattro grandi ingegni di cui fu egli generatore; il franco disegnare del Domenichino: la nobiltà di Guido: il chiaroscuro del Guercino: e la grazia dell'Albani; e, come lo disse Ovidio, il succo della radice ha di qui fatto trapasso nelle foglie, e si riconosce il genitore di sì rinomati figliuoli:

Qui viget foliis venit a radicibus humor,
Sic patrum in natos abeunt cum semine mores.

L'origine prima del pittore vien richiamata alla mente dalla maestria con cui è dipinto il paese, che molto aggiunge al valore della composizione, benchè non vi sia trattato con quel largo in esso introdotto dalla scuola dei Carracci, i quali seppero imprimergli un carattere

un vestiario conveniente a colei che ritiravasi dal mondo per ispirito di penitenza, nella quale, oltre il pudore naturale al bel sesso, è da supporsi anche maggiore abborrimento alla nudità, per quanto assoluta fosse la solitudine del deserto. Di tale proprietà di pensiero diedero esempio il Pordenone nella sua bellissima Maddalena del museo Sommariva, Guidò, Lesueur, Lorenzo Lotto, ed altri. È vero che nelle opere della pittura non è reputata lasciva la semplice nudità: ma nemmeno è dicevolo in quei soggetti che alla mente, non ai sensi, debbono parlare. Volendo l'artefice far pompa di sua bravura negl'ignudi, gli rimarrà sfogo sufficiente, dalle cose sacre in fuori, nella numerosa corporazione delle ninfe, driadi, amadriadi, e di tutte le Dee d'Olimpo.

che sì bene si associa al grandioso delle opere loro. Ogni parte del quadro è finita con amore: belle le estremità, bellissime le teste dei tre angioli alla destra dello spettatore, con graziose penombre e riflessi e lucidità di tinte smaltate dal tempo, e fatte più naturali, che non quando uscì dallo studio del pittore. Albanesca è la gamba ignuda della figura principale, che innanzi si sporge affusolata e tondeggiante. Forse nel volto dell'angiolo alla manca del riguardante si potrebbe rimproverare alcuna volgarità di fattezze, in cui fa capolino il carattere fiammingo, ma tale difetto è ricompro con usura dall'atto leggiadro, dal getto scientifico delle pieghe, dal partito d'ombra pieno di vigoria.

Sul volto della Maddalena è mirabile l'espressione di pura beatitudine, che mostra il suo pensiero immerso nelle delizie del paradiso. Estasi di dolcissimi affetti che mai non avrà fine! Le sue braccia si espandono ansiosamente nell'amplesso eterno. Inviati ad accogliere il suo spirito, quando lasciava distese nel deserto le membra irrigidite dalla morte, i messaggeri celesti già tornano dalla pietosa missione, e, aleggiando leggermente fra gli spazi, la sollevano verso l'Empireo. Lo slancio impresso a questo gruppo così aereo induce nell'immaginazione una rapidità per cui si direbbero quelle figure aversi realmente ad allontanare a poco a poco nell'azzurro del cielo, sempre più impicciolite dalla lontananza, sinchè affatto s'involino allo sguardo, come fu poeticamente espresso da colei che con sì sublime vivacità dipinse i voli più aerei della fantasia:

L'immaginetta della donna vaga,
Dolce, ridente, graziosa, vassi
Impicciolendo, allontanando, e sfuma. [1]

[1] Deodata Saluzzo, Op. poet., tom. III, quarta edizione.

Un'impressione soave deriva nello spirito da questa visione, atta a consolare colui che, stanco dalle agitazioni e dagli amari disinganni della vita, e dal sempre vano anelare ad un bene che mai non si attinge quaggiù, gode avviare le sue speranze nei sentieri dell'avvenire. La terra si allontana; il frastuono delle passioni è muto; questa è la vasta tranquillità delle sfere celesti. Già ha principio l'eterna armonia, l'eterno amore. Gli spiriti che ti sollevano sulle loro ali, sono i ministri di Colui che è bontà per essenza. Quella luce è luce infinita; l'anima vi si affonda desiosamente, e se ne imbeve, e si penetra di novella natura, e sente anticiparsi in immagine gl'ineffabili conforti che proverà un giorno, quando, satura di desolazione, tristamente esperta della nullità d'ogni umana speranza, dopo aver viste cadere ad una ad una le più dolci illusioni dell'amore, dell'amicizia, della gratitudine, separata per sempre dal lungo accoramento della vita, potrà pure una volta con immensa espansione tutta abbandonarsi finalmente in Dio.

DELLA BELLEZZA NELLA FIGURA UMANA.

GUIDO RENI.

Dal giorno in cui il filosofo di Samo divinizzava con superba ecatombe la scoperta del gran teorema [1] sino a quello ove il genio di Newton rivelò al mondo l'altra non minore, benchè men vantata del suo binomio, [2] l'intelletto umano, avido d'investigare le più misteriose proprietà dello spirito e della materia, sempre inutilmente si è industriato intorno alla definizione della bellezza. E quantunque Simmaco s'indegnasse [3] che da taluno potesse dubitarsi della competenza dei filosofi a sentenziare sull'essenza del bello, mentre gli stessi uomini ignoranti ammiravano il Giove Olimpico di Fidia o le Sacerdotesse di Policleto, o la Vacca di Mirone, ciò nondimeno i libri di Socrate, d'Aristotele, Platone, Galeno, Carneade, Luciano, Cicerone e di altri filosofi, i quali più o men sottilmente ragionarono su quella sublime ed oscura materia, sono rimasti come una prova manifesta della loro impotenza a spiegare ciò che a tutti è pur dato sentire. La vasta mente d'Aristotele che non solo si estese alle cognizioni che gli uomini ebbero a' suoi giorni, ma

[1] La dimostrazione del quadrato dell' ipotenusa trovata da Pittagora.

[2] Newton fu il primo a scoprire un metodo generale per elevare un binomio ad una potenza qualunque, il cui esponente sia un numero intero o rotto, positivo o negativo.

[3] Symm., lib. I, epist. 23.

che ne dilatò alquanto il confine, non parlò del bello se non fortuitamente nel suo libro della rettorica e della poetica, senza che in esso siasi quel filosofo impegnato in veruna positiva definizione, e sembra che quel grande scrutatore dello spirito umano riconoscesse la vanità di tal ricerca; mentre vien riferito da Diogene Laerzio nel suo libro V, che essendo quegli un giorno interrogato da taluno per qual ragione noi amiamo le cose belle, si contentò di rispondere, essere da cieco una tale domanda « *cœci, respondit, hæc interrogatio* » evitando in tal modo le difficoltà della proposizione. Luciano riconobbe espressamente esser oltre la facoltà della mente umana il comprendere per qual via noi siamo commossi dalla bellezza.[1] Dionigi d'Alicarnasso stabilì aver la natura dotato ciaschedun uomo sin dal suo nascere d'un senso squisito del bello. Epitteto esagerando l'azione della bellezza dichiarò doverne essere commossi i sassi medesimi « *quod pulchrum est vel lapidem movere valet.* »[2] Galeno disse che la bellezza non risultava tanto da una convenevole analogia degli elementi quanto da quella delle parti che costituiscono un tutto, come dal dito alla palma della mano, da questa al gomito, e da esso al braccio, in una parola di tutte le parti le une rispetto alle altre, togliendo ad esemplare il libro delle proporzioni di Policleto, il quale seguendo l'idea da esso ivi espressa, giunse a formare una statua che fu lungo tempo il canone di tutti gli artefici.[3] Cicerone vide la bellezza nella convenevole proporzione per cui le varie membra insieme s'accordano con certa

[1] « Verum ne videar monere quidem scire quo pacto oporteat nos circa pulchrum affectos esse, dicere autem ipsum de eo nihil posse. » Charidemus, tom. II, pars II, pag. 1018. Edit. Salmur., 1619.

[2] Arrian., *Epict.*, lib. III, pag. 23.

[3] Gal., classis I, pag. 153.

grazia e certa soavità di colore.[1] Nell'Ippia di Platone dopo averla quel divino ingegno successivamente cercata nella convenienza delle parti fra loro, nell'utilità relativa di esse, nei piaceri derivanti dalla percezione così della vista come dell'udito, egli pon termine alle congetture, a norma del sistema suo prediletto, l'identità del bello e del virtuoso, immolando a questa ogni altra anteriore teoria, senza però addurne veruna prova, anzi senza nè guarentirla pure direttamente. In altro suo dialogo, nel Fedro, egli si fa a spiegare con sublime immagine l'azione della bellezza sulla varia natura delle anime. La bellezza, dice, brillava in cielo, unita alle altre specie immortali. Caduti noi in questo mondo, l'abbiamo più d'ogni altra cosa apertamente riconosciuta, coll'intermedio del più luminoso dei sensi, la vista. L'occhio umano è infatti il più sottile degli organi corporei. Nulla di meno esso non può discernere la virtù perchè l'uomo sentirebbe nascere in sè stesso un amore incredibile verso di lei, se la sua immagine, ovvero quella d'altri oggetti degni di vero amore potesse presentarsi agli occhi nostri distintamente come la bellezza: ma a questa sola fu conceduto essere ad un tratto e la cosa più manifesta e la più amabile. Egli suppone non poter l'anima penetrare nel corpo umano senza avere in una condizione antecedente contemplata la celeste essenza. Ma non a tutte le anime è dato rammentarsi di tale visione, se precipitate sulla terra ebbero la mala sorte d'essere strascinate al vizio e di scordare in tal modo quello che prima aveano veduto.[2]

[1] « Pulchritudo enim corporis apta compositione membrorum movet oculos et delectat hoc ipso quod inter se omnes partes cum quodam lepore consentiunt » (Cic. *De Officis*, lib. I.) E altrove: « Quædam apta figùra membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo. » (Tuscul., lib. IV.)

[2] Secondo il sistema platonico, lo spirito che ebbe più lunga visione va ad animare un uomo la cui vita debba essere sacra alla saviezza, alla

L'uomo cui toccò in sorte un'anima di simil tempera, non serbando fresca memoria di quei santi misteri, o avendola interamente perduta, non può quando gli avviene d'incontrare l'immagine terrena della bellezza risollevarsi facilmente all'idea della di lei essenza primitiva. Allora, invece di mirarla con rispetto, egli sentesi tutto ardere di fuoco impuro, e tenta assalirla quasi animale selvaggio, per isfogare con infame nodo una concupiscenza contraria alla natura del suo essere primordiale. Laddove l'anima, che più ampiamente fu penetrata ed ancora è compresa dalle maraviglie vedute in cielo, trovandosi al cospetto d'un volto quasi celeste, o d'un corpo le cui forme le rammentino l'essenza della pura bellezza, sente immediatamente invadersi da un fremito che la richiama all'idea de' trasporti già provati nella prima sua condizione, poi contempla quell'amabile oggetto, e lo venera qual essere in cui più pura si rifletta l'idea della divinità.[1]

Sarebbe malagevole a qualsivoglia affinata galanteria dirigere al bel sesso un più gentile omaggio. Un filosofo moderno, insistendo sull'istessa idea, dedusse a modo di corollario dalla proposizione dell'antico, altro non essere il buono se non il bello posto in azione, e che un'anima la quale è penetrata dalla bellezza della virtù lo dov'essere nell'istessa proporzione da ogni altro ge-

bellezza, alle muse ed all'amore. Quello che ha veduto meno, e non si trova perciò se non di second' ordine, animerà un sovrano giusto, o guerriero e potente. Quello di terz' ordine, un politico, un economista, uno speculatore. Quart' ordine, un atleta o un medico. Quinto, un indovino o un iniziato. Sesto, un poeta o un artista. Settimo, un artigiano o un contadino. Ottavo, un sofista o un guidapopolo. Nono, un tiranno. Se i poeti sono quali ce li definisce Orazio, non so quanto si gioveranno di quel sesto grado accanto agli artigiani ed ai contadini. Quanto agli artisti, essi sono di lunga mano avvezzi ad essere trattati senza complimenti.

[1] Dialoghi di Platone. Trad. di Vict. Cousin., tom. IV e VI.

nere di bellezza:[1] esser perciò il malvagio quello il cui senso depravato più non sente l'armonia dell'ordine fondamentale stabilito da Dio nelle relazioni fra l'uno e l'altr'uomo, e in quelle tra la creatura e il suo Fattore. Sant'Agostino, uno degli uomini più eruditi de' suoi tempi, aveva scritto un trattato sul bello ideale, ma tale opera essendo andata smarrita, altra via non rimase di congetturarne l'opinione su tale materia se non quella di racimolare alcune idee sparse qua e là nei di lui scritti ov'egli asserisce essere il nostro spirito subordinato ad una certa unità originaria che, sovrana, eterna, perfetta, sta come canone fondamentale del bello di cui è prima forma ed essenza: « *omnis porro pulchritudinis forma unitas est.* »[2] E questa egli la riconosce innata in noi come quella della grandezza, della profondità, quantità, numero, ed altre proprietà della materia. Sul fine del secolo decimoquinto Agostino Nifo adottando ora i principii aristotelici, ora i platonici per combattere quelli di Cicerone, negò stare nella proporzione delle parti e nella soavità del colore l'essenza della bellezza,[3] a cui però egli non seppe sostituire definizione più soddisfacente, essendosi limitato a dir quel che non sia, anzichè quel che sia.[4] Il trattato del bello pubblicato da Crouzas, che comparve nei primi anni del secolo decimottavo, ebbe per suo principio generatore i libri di Sant'Agostino, a cui lo scrittore francese aggiunse soltanto un po' di ridondanza nelle frasi e di confusione nelle idee, ed essendosi proposto di trattare del bello in generale, ne ha data una definizione

[1] J. J. Rousseau, *Œuv. Philos.*

[2] Tom. II, Epist. XVII, pag. 30, ediz. veneta, 1756.

[3] « Pulchritudinem non esse certam membrorum porportionem atque commensum, cum quadam colorum suavitate. »

[4] « Nec pulchritudinis ratio est quantitas, quandoquidem grandia nonnulla atque idem brevia quædam formosa videntur, ac sæpe magna deformia, parva formosa, et contra parva turpia, magna gratissima.

che non è applicabile se non ad alcune specie. Il Padre André, gesuita, nel suo saggio sulla bellezza può dichiararsi l'autore che meglio d'ogni altro ha sviluppata la materia, fermandone i principii senza evitarne le difficoltà; solo sarebbe da desiderarsi alcun più preciso ragguaglio sull'origine delle idee di relazione, d'ordine, di simmetria inerenti nel nostro spirito, che egli bastantemente non definì, se innate o fattizie abbiano da giudicarsi. Il sistema del celebre Hutcheson riuscì più ingegnoso che vero, ed il nuovo senso del bello da esso immaginato non aggiunse alla materia se non una nuova difficoltà, ed avendo inteso a spiegar l'origine del piacere che si deduce dal bello, e ricercar le qualità che dee possedere un oggetto per parerci tale, ed essere occasione di nostra compiacenza, egli ha men provata la realtà del suo sesto senso, che la difficoltà di spiegare senza un tale aiuto l'origine del piacere emanante dalla bellezza. Il sistema di Locke, da cui tanti intelletti furono sviati dal retto sentiero, attribuì le percezioni della mente alle sensazioni della materia, dalle quali fece altresì derivare le cognizioni della scienza, i sentimenti morali e l'essenza della bellezza. L'opinione di Locke, fondata sulla sensualità, benchè fosse poi sostenuta a tutta possa dai filosofi del secolo decimottavo, dovette pur cedere a quello della spiritualità oppostagli da Leibnitz, a lui superiore per la profondità e l'estensione di sua dottrina, a cui diedero anche maggior risalto le assurde proposizioni di Cabanis e d'Helvetius; questi con aver sostenuto esser la *ragione* stata creata dalla mano dell'uomo;[1] quegli col dichiarare il *pensiero* una parte sedimentosa del cerebro.[2] La filosofia di

[1] « C'est la main de l'homme qui a créé sa raison; c'est à elle qu'il la doit. »

[2] « La pensée n'est qu'une sécrétion du cerveau. »

Leibnitz molto più illuminata dimostrò invece che i sensi non possono condurre se non a percezioni incompiute. Egli classificò le facoltà dell'anima in superiori ed inferiori, consacrando le prime alla logica ed alla filosofia, e le seconde, ovvero l'immaginazione e la memoria, alle belle arti a cui esse debbono servire come di stromento. Montesquieu e Burcke, l'uno nel suo trattato sul *Gusto*, l'altro in quello del *Bello*, riconobbero ambedue l'istessa origine alla bellezza, la varietà: principio generale che non soddisfece a veruna delle parti in cui si suddivide quella complicata materia per essere evidentemente la varietà uno degli attributi, non il fondamento della bellezza.[1] Wolfio confuse la bellezza col piacere cagionato da essa, così che dalla sua definizione si potè dedurre la conseguenza che il bello è bello perchè a noi piace, mentre al contrario un oggetto piace soltanto perchè è bello. La definizione di Baumgarten, dedotta dal sistema platonico, che il bello sia il perfetto reso sensibile, quantunque ingegnosamente sviluppata, non contribuì gran fatto a dilucidare la quistione. Kant richiamando anch'esso l'idea di Platone, riconobbe come carattere essenziale della bellezza l'apparizione immediata dell'infinito nel finito: ma egli era troppo digiuno di cognizioni sulla teoria delle arti, e le sue astrazioni erano troppo elevate per essere intelligibili alla maggiorità, così che il suo sistema non riuscì nella sua applicazione a verun giovamento. Sulzer, Lessing e Mendelshon poteron dirsi i continuatori, ed in certo modo i satelliti di Baumgarten, da cui dedussero il principal fondamento

[1] Dopo avere stabilito che i caratteri del bello sono la dolcezza, la sveltezza e la morbidezza *(Softeness, Smallness, Smoothness)* Burcke asserisce che non la proporzione ma il modo crea la bellezza appartenente alla forma « It is not measure but manner that creates the beauty that belongs to the shape. » La sua opera, or caduta in obblio, ebbe sette edizioni successive in Inghilterra e fu per trent'anni l'ammirazione di tutta Francia.

delle loro teorie. Verso la metà del secolo decimottavo Winckelmann si arrischiò anch'esso nella malagevole investigazione, ma la poca di lui profondità nella filosofia non gli permise di molto internarvisi, ed avendo dedotte dal sistema platonico le principali sue idee, le espose in un modo oscuro e imbarazzato, atto ad impazientare anzichè illuminare il suo lettore. Ma quantunque egli non abbia esibita veruna soluzione ai quesiti filosofici,[1] furono i suoi scritti di notabile giovamento alla pratica degli artefici, richiamandoli allo studio dell'antico che, come prototipo di bellezza materiale, è quanto di più perfetto ha prodotto finora l'umano ingegno. La teoria del bello di Raffaello Mengs ebbe per suo fondamento la perfezione da lui detta *obiettiva*, che egli fece risultare dall'espressione d'unità relativa delle cose rappresentate coll'idea della loro destinazione; ma quel modo di definir la bellezza non parve aver molto contribuito alla sua perspicuità, e la sua opera, ammirata da pochi, non fu d'incremento a nissuno, e andò con molte altre di simil natura ad ingombrare inutilmente le biblioteche. Tra i filosofi rapsodi che circa a quei tempi si dedicarono alla investigazione del bello, dee pure menzionarsi l'inglese Hogarth, il quale appoggiandosi ad un precetto dato già da Michelangelo a Marco da Siena con dirgli « che egli dovesse sempre fare una figura piramidale serpeggiante, e moltiplicata per uno, due e tre, » stimò aver trovato nella linea ondeggiante simile all'*S* il carattere della bellezza; e l'analisi che ne pubblicò potè definirsi una compiuta raccolta di spiritose assurdità. Nei dialoghi filosofici d'Emsterhuis, quello scrittore che per molte osservazioni giovò al progresso degli studiosi, si mostrò più sentimentale che profondo, e lasciò la quistione

[1] Il Vinckelmann confessò ingenuamente che la bellezza non era mai stata definita da nissuno (Bottari, *Lett. Pitt*, tom. V, pag. 520.)

ove l'aveva trovata. Moritz consegnò nella sua imitazione plastica del bello tutte le illusioni d'uno spirito appassionato per le opere dell'arte, senza considerare gli ostacoli che si opponevano alla loro effettuazione. Keratry riconobbe il bello assoluto nella convenienza degli organi colla loro destinazione, e nel compimento della volontà che ha coordinate le varie parti della creazione, così che la perfezione fisica e l'opportuno impiego dei doni della Provvidenza ne costituirono il prototipo.[1] La sua teoria, desunta evidentemente dai vari sistemi precedenti ed in particolare da quello di Platone e di Camper, le cui idee sulla utilità furon da esso fuse in quella della convenienza delle parti, non fece che riprodurre cose cognite, sotto pretensione di novità. In riguardo al saggio sulle leggi del bello composto dal Malaspina, avendo egli medesimo dichiarato nella sua prefazione che non pretendeva metter innanzi nuove teorie,[2] ed essendosi esattamente conformato a tal proponimento, non occorre articolarlo in questo luogo. Ultimo comparve nell'arringo un autore i cui lumi ed esperienza furon di giovamento all'arti, e che dalla posterità è già stato collocato nel grado a lui meritamente dovuto, Leopoldo Cicognara. Non trovandosi scoraggiato dagl'inutili tentativi di quelli che lo precedettero, volle anch'egli esplorare una quistione che da tanti gran pensatori era stata trattata con esito sì mediocre, ma venne generalmente riconosciuto che fra le opere di quell'erudito i suoi ragionamenti sul bello riusciron forse la più debole, per non esserne la massima nè pratica nè filosofica, così che avendo egli voluto far pompa di sua dottrina nella metafisica, vi chiarì soltanto la propria insufficenza, e il suo libro non ebbe l'approvazione dei dotti, nè quella degli artisti.

[1] Du Beau., tom. I, pag. 209.
[2] *Delle leggi del Bello. Prefaz.*, pag. 9.

In questa nostra perlustrazione abbiam toccato rapidamente dei vari sistemi immaginati dagli uomini per giungere ad interpretare l'ineffabile mistero della bellezza, e della loro insufficienza in definirne così l'essere, come l'azione sull'uman cuore, e può affermarsi che dopo un corso di 2271 anni [1] di sterili sforzi, quell'elaborata materia è a noi pervenuta pressocchè nella medesima condizione in cui la trovò chi primo si faceva ad investigarla, così che il filosofo moderno è ridotto a ripetere ciò che sull'umana scienza diceva quell'antico: « *Hoc unum me scire scio quia nihil scio.* » E la bellezza strascinata dagli uni nel fango delle voluttà corporee, ravvolta dagli altri nelle nuvole dell'idealismo, rimase oltre quel muro di bronzo indicato da Orazio « *Hic murus æneus esto* » visibile agli occhi, inaccessibile all'intelletto dell'uomo, arcano maraviglioso, incomprensibile, di cui Dio riserbò a sè solo la conoscenza. Rimane però da convenire che fra tutte le speculazioni filosofiche, di cui fu scopo la bellezza, quelle di Adamo Smith e di Pietro Camper, i quali rinunziando a definirne l'indefinibile essenza, s'accontentarono ad esaminarne l'azione sul cuore, furon le sole che, se non razionalmente, almen plausibilmente assegnarono un motivo ragionevole ai disparati giudizi degli uomini, varianti in ogni clima a seconda delle varietà introdotte dalla natura nelle loro specie.[2] Essi dimostrarono che l'Autore delle cose avendo

[1] Scriviamo nel 1841. La nascita di Platone avvenne 430 anni prima dell'èra cristiana.

[2] Infatti osserviamo altra esser l'idea del bello in un etiope, altra in un ottentotto, in un selvaggio ed in un europeo; e ciascheduno di questi popoli crede riconoscere in un tipo di bellezza conforme alle abitudini della propria visione, ed alla razza a cui appartiene, quello della bellezza assoluta. Ed è alquanto probabile che le più pure linee d'una figura greca sarebbero per eccitare nell'animo degli abitanti della Guinea o delle Indie l'istessa antipatia che in noi il naso schiacciato, le labbra turgide, la pelle nera e oleosa degli uni, ovvero i denti anneriti o le orecchie pendenti su-

attribuito forme sì diverse agli uomini ed agli animali, non ebbe in mira un certo bello particolare, ma soltanto il maggior vantaggio delle varie specie, rispetto alla loro destinazione; ed in secondo luogo, che infallibilmente si sarebbero tutti i popoli accordati ad un solo tipo di bellezza, se sussistesse un bello innato, come sussiste un sentimento innato del bello morale, per cui il coraggio, l'amor di patria, la castità, la beneficenza sono, come vediamo di fatto, in pari onore presso tutte le nazioni. Secondo il loro sistema, quanto noi qualifichiamo di bello nella forma dell' uomo e degli altri animali, dipende unicamente dalla simpatia [1] e dalla mutua convenienza, ov-

gli omeri degli altri. Anzi è da notarsi che la varietà dei giudizi sulla bellezza non si esprime soltanto con simili forti degradazioni, ma si trova pure dimostrata dalla differenza che corre tra il modo di sentire dell' uno all' altr' uomo in un' istessa contrada, ovvero tra quello d' un uomo rozzo e d' un educato; il bello in generale essendo relativo ad ogni individuo, ed al grado a cui appartengono le sue facoltà intellettuali, combinate col proprio temperamento. Così una donna dotata di certa freschezza di colore, tondezza di forme, vivacità di sguardo, d' espressione e di contegno, sarà giudicata della più rara bellezza da colui che essendo soltanto capace d' impressioni materiali, limita al senso le proprie soddisfazioni: mentre un uomo in cui gli affetti più sviluppati e le percezioni più estese hanno più aquisitamente organizzato il sentimento, sarà attratto con più simpatia da certa delicatezza di contorni e d' espressione, pallor di volto, timidità di sguardo e di contegno, che preconizzandogli in quella gentile essenza l' idea dei piaceri materiali superati dalle delizie del cuore e dello spirito, gli farà riconoscere in essa col principio della più pura felicità quello della più perfetta bellezza. Si direbbe che il Creatore dopo aver mostrata una potenza maravigliosa nell' esprimere il bello in sì moltiplici guise nelle fattezze dei volti abbia voluto far prova dell' istessa potenza nella varietà di senso di cui ha dotato lo spirito umano per apprezzarla.

[1] Anche Voltaire si è dichiarato aderente al principio simpatico di Smith, e mostrandosi sdegnato delle opposizioni che incontrava, prorompe in queste parole: « Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand beau, le *to kalon*, il vous répondra que c'est sa crapaude avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun. Interrogez un nègre de Guinée: le beau est pour lui une peau noire, huileuse, des yeux enfoncés, un nez épaté. Interrogez le diable: il vous dira que le beau est une paire de cornes, quatre griffes et une queue. Consultez enfin les philosophes: ils vous répondront par du galimatias. »

vero da un consentimento stabilito da un piccol numero di persone, così che la bellezza non è se non una pura rappresentazione di quello a cui noi siamo singolarmente abituati.[1] Il principio della simpatia e dell'abitudine è atto se non a spiegare intrinsecamente, a spianare almeno certe difficoltà inerenti a quelli d'altri filosofi. La rimembranza della divinità di Platone, verbigrazia, difficilmente si può adattare ai diversi concetti del bello inerenti nei popoli delle varie parti del mondo. L'unità e la simmetria di sant'Agostino lasciano molto campo se non al deforme, almeno al disaggradevole. La conveniente proporzione e la soavità del colore di Cicerone non soddisfanno molto meglio al requisito, mentre agevol sarebbe ad un pittore il dimostrare che mantenendo tali due condizioni in due diverse figure, se ne può produrre una geniale e l'altra antipatica. Quando nel gettar l'occhio sopra una moltitudine si avverte alla poca differenza esistente nelle proporzioni delle parti che costituiscono parecchi bei volti, e che pur si vede quanto son varie le loro espressioni, tutte sì diversamente piacevoli, si ottiene una prova palpabile della vanità dei sistemi[2] che pretesero rinvenir la bellezza o nelle proporzioni, o nella simmetria, o nella convenienza, o nell'utilità delle parti, utopie ingegnose, che dopo aver fatto stillare il cervello a chi le immaginava e a chi ne facea studio, lasciarono vacuo lo spirito e la ragione mal soddisfatta, mentre nessuna di esse rese nè potè render conto in qual modo una anzichè un'altra proporzione di parti desti senso di compiacenza nella nostra anima, e qual sia il legame invisibile che insieme unisce le facoltà di

[1] *Des Formes*, pag. 66, Edit. d'Utrecht, 1792.

[2] I sistemi, disse taluno, son come i topi, che possono passare a traverso venti piccoli buchi, e che ne trovan finalmente due o tre che non gli possono ammettere.

questa cogli attributi della forma materiale. Anche in riguardo alle arti ebbe il sistema di Camper e di Smith l'adesione dei dotti, a far capo da uno dei più rinomati, Winkelmann, secondo il quale la disposizione a discernere il bello nelle arti è destata ed accresciuta dall' educazione. Il che è a dire che le nozioni primigenie che l' uomo ricevette dalla natura si trovano modificate da quelle che vengono infuse nel di lui intellello dalle norme dettate dall' arte; norme che traendo fontalmente l' origine loro dalla squisita perfezione delle forme greche, e da alcuni assiomi derivati dalle scienze più positive, quali sono le proporzioni anatomiche e la relazione obbligata di simili proporzioni cogli usi a cui son destinate le varie parti, in conformità alle leggi della statica e della meccanica, riducon l'essenza del bello ideale all'effettuazione di quanto è più conforme alle leggi della natura, ove ciascheduna parte offre una proporzione ed un carattere adattato alla proporzione ed al carattere del tutto. Dalla qual cosa ne risulta che quanto più sarà numerosa un' aggregazione d'individui, in cui dalla prima gioventù sia stata progressivamente sviluppata una particolare simpatia verso le forme greche, come avviene nei paesi più inciviliti, ove lo studio delle arti del disegno forma parte d'ogni ingenua educazione, tanto più per siffatta abitudine della visione sarà estesa l'idea d' un comune tipo di bellezza, che troverà la sua maggiore eccellenza nella maggior delicatezza di sentimento e squisitezza di percezione di ciaschedun uomo, e diverrà canone assoluto d' ogni suo giudizio nelle opere dell' imitazione.

La rara bellezza delle figure femminili di Guido Reni ci ha condotti ad esporre nel presente articolo alcune osservazioni su quell' arcano attributo degli esseri, la cui dichiarazione rimasta inaccessibile all' intento di tanti filosofi, ed alla stessa divina penna di Platone,

fu sì mirabilmente conseguita dal pennello più divino dell' artefice bolognese. Della primazia di questo nell'esprimere il bello, altamente parlarono il Mengs, il Winckelmann, il Lanzi, il Passeri e parecchi altri scrittori, che tutti d'unanime consenso lo preconizzarono il pittore che avesse impresso alla figura umana un carattere più celestiale. Infatti la finezza di contorni e d'espressione che si ammira nei suoi volti è tale che da niuno di quanti si fecero a studiarla, fu sinor raggiunta, e soltanto se ne può avere un giusto concetto contemplandola in quelle angeliche figure nelle quali il suo genio parve aver dato un corpo alla definizione filosofica di Platone, la virtù fatta visibile all' occhio umano.[1] Quando l' arte perviene a trasfondere in un volto l' idea d'una bellezza si rara, che quasi può dirsi irreperibile sulla terra, la sua visione eccita nel cuor dell' uomo un sì indefinibile compiacimento che, inebriato di maraviglia, si trova come rapito a sè medesimo. Allora abbandonandosi ai deliziosi erramenti della propria fantasia, a poco a poco egli si sente separato dalle volgari e tristi realtà, e collocato in una regione più serena, ove sembrano anticiparsegli quegli istanti di beatitudine situati oltre la tomba, quando, vedrà schiudersi le soglie del Paradiso, e farsi manifeste le più formose specie immortali.

Molti fra gli scrittori tentarono investigare il principio da cui potè derivare nel Guido potenza sì straordinaria nel rappresentare la bellezza: gli uni, appoggiati a materiale argomento, l' ascrissero allo studio incessante che egli facea sopra le greche statue della Niobe e della

[1] Tal pensiero di Platone gli fu forse suggerito da Socrate il quale, secondo le ingegnose congetture d'Haman e di Barthélemy, era stato condotto al concetto della perfezione morale dalle forme eleganti e dalle proporzioni armoniche da esso ammirate nelle statue che scolpiva suo padre.

Venere Medicea: gli altri citarono come suo esemplare la rara avvenenza di due donne celebri a quei tempi, le contesse De Bianchi e Barbazzi di Bologna, che da lui furono a molte altre prescelte per la nobiltà e grandezza dell'aria loro. Altri si diedero a seguir l'artefice nelle chiese allo spuntar del giorno, ove spiando furtivo le espressioni più instantanee della bellezza atteggiata a pietà, fedelmente poi ne ritraeva l'immagine sulle sue tele.

Pochi infatti tra gli espedienti per cui può un artefice affacciarsi a sorprendere le recondite manifestazioni della beltà femminile, sono efficaci al par di questo; mentre, qualunque sia l'intelligenza e la buona volontà d'un modello, è assai difficile, se non impossibile, che nell'officina del pittore, a fronte di una contemplazione visibile e per così dire sfacciata, possa la sua fisonomia rivestirsi di quella finezza d'espressioni che con tanta eccellenza vi sono improntate dai moti spontanei della natura. Inoltre raramente avviene che le persone, assoggettantisi alla condizione di modello, sian dotate d'una bellezza di volto sempre confacevole all'uopo del pittore, il quale sol vi ricerca il più delle volte la perfezione delle altre parti, valendosi poi dei modelli lasciatici dai Greci, per dare alle teste quell'ideale che inutilmente egli ricerca nel vero. Si può anche aggiungere che quando pur si trovasse un modello fornito di tutte le qualità richieste, sarebbe errore il valersene troppo frequentemente, per non cadere, come avverte lo Zanetti, nella monotonia dei caratteri colla sua troppo frequente riproduzione.[1] Mosso da questi riflessi soleva Guido condursi per tempo nelle chiese più appartate[2] ove, investigatore attento della

[1] *Della Pitt. Venez.*, pag. 381.

[2] A certe solennità principali, nelle ore prime o intempestive osservò nelle chiese ogni fisonomia di donne ritirate, di giovanette più guardinghe. » (*Fels. Pitt.*, tom. II, parte IV.)

natura, contemplava furtivamente quei moti leggiadri e passeggieri con cui una pietà affettuosa aggrazia la timidità delle vergini, o il pudore di giovani matrone. La santità del tempio, il silenzio che regna sotto alle sue volte interrotto soltanto dal sommesso bisbiglio della preghiera, la tranquillità delle ore mattutine quando la città, assorta nel sonno, ancor non ferve nel diurno strepito, tutto allora concorre a infondere nell'animo di quelle una securità che le espone in certo modo abbandonate e fidenti all'occhio scrutatore che inosservato considera ora l'umile chinarsi delle palpebre, ora il sollevarsi al cielo delle pupille inumidite dalla compunzione, ora il sorriso lampeggiante di gaudio angelico, e il pudico ritegno della verecondia, e l'umiltà tutta in sè ristretta, e quei mille vezzi che una successione di pietosi sentimenti imprime e varia in un bel labbro. Il raggio misterioso che cade dalle alte invetriate sembra lambir più mollemente i contorni delle figure ivi raccolte, ed aggiunge alle naturali bellezze quelle ideali prodotte dall'incanto di un chiaroscuro potente e concentrato. Sovente i bianchi veli, vaghissima fra le attillature femminili, gettati con negligenza su bionde o su nere trecce, ricordano al pensiero le più celestiali fra le vergini di Guido o del Sassoferrato, e sempre l'arte vi trova materia od ammaestramento, o sia che interamente celando essi le sottoposte forme, solo offrano allo studio un grazioso partito di pieghe, o che immergendo quelle in soave penombra, dichiarino le più delicate mezzetinte delle carnagioni, o che remossi da una bianca mano le appalesino a un tratto in tutta la magnificenza della beltà e nei più gai colori della giovinezza. Sovente i globi vaporosi che uscenti dai turiboli si espandono intorno a mille bei volti, come nuvole intorno a quelli dei cherubini, adagiandoli nel lor grembo, e mostrandoli immersi in tenue crepuscolo, o

sopra riverberandovi gli azzurri loro riflessi, porgon nuovo alimento all'immaginazione, che accarezzata dal canto di funebri nenie, o concitata dal gaudio degl'inni, e dai giganteschi boati dell'organo, si stacca a poco a poco dall'idea delle cose terrene, e sollevandosi dal materiale all'incorporeo, sembra agire sotto un'inspirazione soprannaturale, rivelatrice di forme nuove, ineffabili, simili a quelle che nei sogni più felici dell'adolescenza si veggon talora spaziare aleggiando avanti agli occhi sull'aurora, librate fra il cielo e la terra.

Tra le varie cagioni a cui fu ascritto il dono della bellezza infuso nella mente del Guido, più di tutto gentile e interessante si è quella suggerita dall'autore della *Felsina Pittrice*, il quale la riconobbe: « Nella divozione che quell'artefice avea sin dall'età prima dedicata a Maria. Soleva egli portarsi ogni sabato a venerarne l'immagine al monte della Guardia, ed ogni sera a quello della Vita: e però, hanno creduto molti, non so se con troppo ardimentosa verisimilitudine, che a lui, come a vergine non meno che a suo gran divoto, ella si fosse degnata di apparire,[1] non avendo mai pittore d'alcun secolo saputo rappresentarla più bella insieme e modesta, e disperandosi che possa mai più succedere che vi giun-

[1] Di tali apparizioni si trovano citati alcuni esempi anche presso gli scrittori profani nella vita che ci tramandarono degli antichi artefici. Essi debbonó ascriversi all'immaginazione o all'orgoglio di essi. Vien riferito da Plinio che l'Ercole di Parrasio era da lui stato dipinto quale soventi volte eragli comparso nel sonno: « Herculem, qui Lindi est, talem a se pictum qualem sæpe in quiete vidisset. » (Lib. XXXV.) Il fatto medesimo si trova ripetuto da Ateneo: « Veluti prodigium quoddam referebat Parrhasius, quum in Lindo Herculem ipse pingeret talem se Deum repræsentasse, ac picturæ accommodasse, qualis per somnium ipsi apparuerat. » (Lib. Deipnosoph. XII, cap. 11.) Narra Leonide che Prassitele aveva rappresentato Cupido in Tespi quale eragli apparso presso la meretrice Frine (Anthol. lib. IV, cap. 12), e Parmenione assicurava la medesima cosa della Giunone scolpita da Policleto.

ga. » E di fatto se non vi si riconosce una speciale predilezione del Cielo, in qual altro modo si può egli interpretare quell' avviso soprannaturale che, alla solennità del Natale, ogni anno per lui si rinnovava?[1] Ed a che attribuire quel raggio misterioso che per tanti anni fu visto splendere sul suo letto durante la notte? La filosofia, che tutto sottomette alla pura ragione, rigetta disdegnosamente sì fatte leggende dei secoli più semplici, ma le accoglie il sentimento e le consacra ad abbellire la memoria d' un grande artefice.

Il carattere leggendario di simili racconti, se commuove per l' ingenua semplicità degli scrittori che ce li tramandarono, dimostra ad un tempo da quanta meraviglia essi fossero sopraffatti alla vista di un ideale che anche paragonato alle elette fattezze studiate da Guido nelle più belle donne di Bologna in un tempo ove molte ne avevano il vanto, pur gli costringeva a ripetere dall' ordine sovrannaturale ciò che non potean riconoscere dalle sole inspirazioni che emanano dal vero. Essi ricorrevano alle superstizioni della loro epoca per ispiegare ciò che la nostra avrebbe soltanto attribuito al genio, ascrivendo il gran maestro nel novero di quei rarissimi che in un dato momento d' entusiasmo ebbero facoltà d' elevarsi a segnar col pennello un' intuizione interna dell' anima che si sostituiva al modello naturale da essi contemplato. Venuto dopo Raffaello e il Sassoferrato, che ambedue studiarono e talor ritrassero le pudiche idee dei quattrocentisti, ebbe Guido nei suoi volti una bellezza propria che, anche dopo quei sommi esemplari, ne segnò

[1] « Fanciullo ancora, per sette anni continui sentì bussarsi alla porta ogni notte del Natale di nostro Signore, nè mai seppe com' ella si fosse; siccome mai non conoscere un certo lume della grandezza d' un uovo che, svegliandosi ogni notte, si vedea sopra il letto per parecchi anni » (*Fels. Pitt.*, tom. II, pag. 73.)

il carattere nelle menti, e ne tramandò il nome del linguaggio officinale. E se non giunse a improntar nelle sue Vergini il divino di quella di San Sisto o di Foligno, se non sempre mantenne la classica purità di contorni che ci rapisce in quelle del Sassoferrato, pur seppe Guido infondere nelle sue una grazia irresistibile che cattiva gli sguardi, e un patetico anche più irresistibile che penetra soavemente nei cuori, e vi lascia un impressione durevole e profonda.

UN PITTORE INNOMINATO.

La galleria del palazzo Madama si è in vari periodi arricchita di preziose tavole, dono spontaneo offerto da alcuni cittadini benemeriti dell' arte e della contrada al re Carlo Alberto, fondatore di quel pubblico Instituto che onora la memoria del suo regno. Una ve n' ha fra queste, per cui, sia che si consideri alla rarità, anzi all' unicità dell' opera, sia all' importanza dei fatti che la promoveano, non possiamo astenerci dal darne qui un breve cenno, perchè il tema in essa trattato si collega colla storia d' Italia, e la pittura venne condotta in età remota da un maestro di cui le cronache dell' arte non ci hanno tramandato nè il nome nè la vita. Noi non dubitiamo di asserire che le persone intelligenti, le quali si condurranno a visitarla nel nostro Museo, non siano per giudicare essere, così l' opera come l' operaio, ambedue immeritevoli d' un obblio cotanto assoluto dei biografi e dei cronisti. È in essa rappresentata la Vergine col bambino in collo e alcuni Santi, protettori della città di Mortara, al cui lato stanno le figure di due guerrieri francesi, della corte di Carlomagno, morti nella battaglia combattuta presso le sue mura. Era quest' antichissimo quadro trasferito nella nostra Pinacoteca sin dall' anno 1840, sulle istanze del municipio di Mortara, che in vista della maggiore di lui custodia e conservazione, come pure dell' utilità che potea ridondarne allo studio, ne facea generoso dono a quella patria Instituzione.

La negligenza degli scrittori verso questo artefice è divenuta più difficile a riparare, ora che le ingiurie del tempo avendone fatta dubbia l'inscrizione, ne resero altresì dubbia la patria. I guasti a cui soggiacque più particolarmente uno dei lati estremi della tavola, lasciano incerto il lettore se dopo il prenome *Paulus* egli abbia a riconoscervi l'epiteto di *Drixiensis*, ossia da Dresda, ovvero quello di *Brixiensis*, da Brescia. A dir vero sembra assai verisimile che il Municipio o gli operai della chiesa di San Lorenzo in Mortara, i quali furono verisimilmente gli ordinatori d'un quadro che era destinato a ornare la loro cattedrale, anzichè abbian dovuto risolversi a ricorrere per tal uopo fino a Dresda, città assai lontana, nella quale non era a quel tempo verun pittore di tal fama da meritare siffatta parzialità, siansi più verisimilmente dovuti risolvere, e per la vicinanza del luogo e pel minor dispendio dell'opera, a farlo eseguire da qualche artefice della città di Milano, ove tra i maestri ivi chiamati da Filippo Maria Visconti e da Francesco Sforza a rigenerare la pittura lombarda avea molta celebrità Vincenzo Foppa precursore di Leonardo da Vinci, che vi facea lunga stanza, e vi apriva una scuola a cui ricorrevano quelli di Brescia, di Lodi e di altre città vicine. È noto come fosse costume di quel caposcuola di segnare sulle proprie tavole il nome di *Vincentius Brixiensis* ovvero *Brixianus*, omettendo così il proprio casato, secondo l'uso d'altri pittori; e in tal guisa trovasi appunto inscritto in una sua bella composizione appartenente al Museo Carrara di Bergamo, sulla quale si legge *Vincentius Brixiensis fecit anno 1455*.[1] La tavola del museo torinese offre infatti

[1] Ebbero l'istessa consuetudine Fra Gio. Maria da Brescia, pittore lodato dall'Averoldi per le belle storie d'Elia e d'Eliseo da esso dipinte nel chiostro dei Carmine a Firenze, e Girolamo da Brescia che sotto una Natività di Nostro Signore e una Pietà dipinta in quella stessa capitale scriveva *Opus F. Hieronymi de Brixia Carmelitæ, anno 1519.*

i medesimi pregi, e i medesimi erramenti di quelle del caposcuola lombardo; secchezza aggiunta a sufficiente correzione nel disegno, dalle estremità in fuori, che hanno tuttora del riprensibile; imitazione ingenua del vero, massime nelle teste la cui vivezza sarebbe lodevole anche in pittori d'età più provetta; cognizione della prospettiva, che fu pregio particolare della scuola del Foppa, la qual cosa concorrerebbe ad afforzare la nostra induzione sulla provenienza del dipinto; squisitezza nella condotta del pennello, uso a ricercar sottilmente ogni cosa con quel fervore che è prodotto dal senso artistico rinforzato dallo zelo religioso. Nulla poi di più spiritosamente toccato delle piccole figure e degli ornati, frastagli e ricami con cui il pittore ha arricchita qua e là l'opera sua, cosicchè qualora il carattere di tali accessorii trattati con un brio che non disdirebbe a un abile seicentista, non gli avesse a fare attribuire ad altra mano, dovrà dirsi aver l'artefice mostrata in sì moltiforme stile una padronanza a cui pochi pennelli ebbero facoltà d'attingere. La Vergine seduta su ricco ed elegantissimo trono ha una compostezza d'atto e una modestia di sguardo che sole bastano a manifestare qual fosse il sentimento da cui era inspirato il pittore. Il partito delle pieghe annunzia vicina l'età delle migliori. Il colorito è un passo oltre il giottesco, e sa tuttora alquanto di primitivo.

Aprendo ora le cronache della contrada accenneremo i fatti storici a cui si riferiscono le figure espresse in questa tavola. Sceso Carlomagno con poderoso esercito in Italia l'anno 786, veniva a giornata contro quello di Desiderio, re dei Longobardi, in un luogo presso Vigevano, detto *Selva-bella*, dalle amene selve che l'attorniavano. Si combattè ferocemente da ambe le parti, e rimasero quaranta mila morti (altri dicono sessanta mila) sul campo di battaglia, che fu tutto allagato di sangue. Desiderio, avuta

la peggio, andava a chiudersi nelle mura di Pavia. Il paese di Selva-bella si chiamò quindinnanzi Mortara, *Mortis ara*. Stavan nel campo di Carlomagno due valorosi cavalieri, familiari dell'imperatore, Amico e Amelio, nati gemelli. Eran essi di carattere, di qualità, di voglie, d'appetiti, di costumi, d'aspetto, di statura, di lineamenti sì eguali fra loro che non potea l'uno dall'altro distinguersi. Amici in vita, essi lo furono in morte. Eran nati e stati battezzati nell'istesso giorno, e nell'istesso giorno furono uccisi. Dolente di lor morte, e resi loro gli estremi uffici, ordinava Carlomagno si seppellissero l'uno da una parte, l'altro dall'altra della via che attraversava il campo di battaglia. Fu eseguito l'ordine dell'imperatore. « Ma, oh cosa stupenda! narra lo scrittore di quella cronaca,[1] la mattina appresso, le due urne marmoree che il giorno avanti erano disgiunte, furono trovate insieme unite. Chi disse essere ciò avvenuto per virtù di natural simpatia, chi per occulta forza, e chi l'attribuì a miracolo di Dio. » Sant'Albino, vescovo di Selva-Bella, il quale era stato presente a quel gran fatto d'armi, suggeriva poi a Carlomagno, che, in memoria di esso, si erigessero ivi due chiese per seppellirvi i morti. Una di queste venne dedicata all'apostolo san Pietro, e sol n'è rimasto il nome al luogo ove sorgeva; l'altra al martire sant'Eusebio vescovo di Vercelli, la quale ancora sussiste, e che, essendovi in appresso stato sepolto sant'Albino, veniva a lui intitolata e tuttor ne porta il nome. In quella chiesa, e nella tomba istessa furono deposte le ceneri d'Amico e d'Amelio, affinchè dopo essere stati uniti in vita, lo fossero eternamente in morte.

Le notizie, che ci siam proposto di dare su quest'antichissimo trittico, non sarebbero compiute qualora omettessimo di qui raccogliere alcuni brani estratti da

[1] *Fiori Storici* del P. Antonio Maria Affaitati. Milano 1711.

vari scrittori sul fatto a cui si collegano i personaggi in esso rappresentati. Nella storia universale di Gaspero Bugatto, milanese, monaco domenicano e scrittore del secolo decimosesto, si trovano i seguenti versi di genere leonino, secondo l' uso che invaleva a quei tempi:

Campus apud Ligures, Mortaria rite vocatur,
Rex ubi congreditur, Ligurum pars vita fugatur;
Sic Desiderii copia terga dedit.
Pro vice multorum que facta fuit populorum
Dicitur illorum Mortaria nomen agrorum,
Que peregrinorum stat modo grande forum.
Tunc duo consocii meritis, vitaque beati
Amis et Amelius parili sunt morte necati.

E Fazio degli Uberti nel suo *Dittamondo:*

Giunti a Mortara, qui vedemmo a pieno
Che per i molti morti il nome prese
Quando i duo campioni venner meno.

E Lodovico Ariosto nel suo *Orlando furioso:*

Quivi cader de' Longobardi tanti,
E tanta quivi fu la strage loro,
Che il loco della pugna gli abitanti
Mortara di poi sempre nominoro. [1]

Nei due tondi, che in ragion delle forme appartenenti allo stile gotico nella struttura di questa tavola si trovano sovrapposti alle figure di san Lorenzo e di sant'Albino, venne dal pittore rappresentata, in uno l' *Elemosina* del santo Diacono nelle vie di Roma; nell'altro la *Condanna* a morte del vescovo martire. Non essendo a nostra cognizione per quale autorità i due guerrieri di Carlomagno, morti nella giornata di Mortara, siano dal pittore stati rappresentati col segno della canonizzazione, cioè colla palma del martirio in mano, e coll' aureola celeste in-

[1] Nella città di Mortara sussiste tuttora una via denomina del *Malcantone*, e fuori di città, presso la chiesa di San Albino, una strada detta dei *Morti*.

torno al capo, ed avendone inutilmente fatto cerca nel libro del Butler, diligentissimo raccoglitore delle Vite dei Santi, noi ne lasciam tutta la malleveria all'artefice e al cronista. L'uno e l'altro vi eran mossi per avventura dal fatto miracoloso, ma un po' leggendario, raccontato qui sopra; se pur non l'erano dalla considerazione che, essendo quei cavalieri francesi stati uccisi nell'atto in cui difendevano la causa del sommo pontefice, avessero per ciò meritato di figurare nelle pagine del Martirologio. La verisimiglianza di tal congettura sembra dimostrata dall'idea espressa dal Bugatto nel penultimo verso del passo che ne abbiam citato — *Tum duo consocii meritis vitaque beati* — ove il pittore trova la propria giustificazione.

Fra i pregi, che debbono farci tenere maggior conto di quest' antico trittico, dobbiamo annoverarne uno per cui, non ne dubitiamo, sarà doppiato l'interesse che esso inspira per sè medesimo; alle considerazioni estetiche o archeologiche venendo ad aggiunger quelle che riguardano il sentimento nazionale manifestato nell'avversione al forastiero, e manifestato ad un'epoca ove l'Austria ancor non avea riconosciuto nell'*oro del Piemonte* il solo motore dell'odio che le portavano gl' Italiani. Fra i documenti che presso noi serbiamo come attinenti all'acquisto di quest'importante pittura, è debito di gratitudine citare le notizie che ci tramandarono due uomini benemeriti, Giovanni Calvi parroco di San Lorenzo, e P. Marchetti membro del municipio di Mortara, che colle proprie cure si adoperavano alla riuscita delle trattative che avevano in mira il prezioso acquisto, e ad ottenere dal vescovo di Vigevano un assenso senza il quale non potea quella tavola rimuoversi dal luogo sacro ove da tanti anni era collocata. Una lettera del Marchetti, in data del 29 marzo 1840 c' informava come il governo

Austriaco, che allora signoreggiava la Lombardia, avesse fatti grandissimi impegni per ottenere dal Consiglio decurionale di Mortara che gli fosse venduta questa rara opera, di cui intendeva fregiare la celebre Pinacoteca di Brera; ma i degni amministratori del Municipio Subalpino mai non vollero acconsentire alle replicate istanze dell'arciduca Ranieri, governatore generale del regno Lombardo-Veneto, ed anteposero offrire gratuitamente al proprio sovrano un cimelio che quantunque assai pregevole perchè di abile e remoto maestro, lo era per essi oltremisura più qual monumento storico della lor nativa contrada. Il re Carlo Alberto accoglieva con grato animo il dono e più i sensi della città di Mortara, ed avendo munificamente restaurata la chiesa di San Lorenzo, e ordinata ad egregio artefice una tavola da surrogarsi al trittico di Paolo da Brescia, questa consacrava al culto del santo nel tempio di Dio, e dedicava l'altro al culto del bello nel tempio dell'arte, che pochi anni prima era da lui stato aperto nella capitale, ove tuttora attesta la patria devozione di quel Municipio.

SULLA MANIERA DI NICCOLÒ PUSSINO.

La perfetta convenienza che è fra la dottrina e le azioni d'un uomo, paragonata da Platone ad un'armonia sublime che egli trae non già dalla lira o da altro simile strumento, ma dall'intera sua vita accordata nel più puro tuono,[1] fu il marchio dominante nel carattere di Niccolò Pussino, carattere che parve improntato sopra alcuno di quei tipi grandiosi forniti dall'antichità, e dalla penna di Plutarco illustrati. E volendo colle stesse parole di questo scrittore segnare a modo d'abbozzo il tratto principale di quella nobile figura, sarebbe da applicarsi alla vita ed al costume del Pussino ciò che nella vita di Lisandro quegli scriveva di Callicratida, la cui leale semplicità egli paragonava all'armonia dorica,[2] perchè il modo di questa era maschio; e nulla avendo nè d'effeminato nè di troppo veemente, fu da Socrate anteposta ad ogni altra, e detta la sola meritevole del titolo d'armonia greca. Quell'accordo mirabile, per cui l'anima del Pussino ebbe una dignità che lo segnalò alla venerazione dei posteri, non si trovò in veruna circostanza alterato nè dalle lusinghe, nè dalle contumelie con cui la fortuna avvicendò verso lui i suoi capricci. Nato col ca-

[1] Nel Lach., tom. V, pag. 360, traduz. di V. Cousin.

[2] « Cum edito specimine virum se optimum atque iustissimum demonstrasset, formam imperii sui simplicem doricamque plane et ingenuam.... tamquam pulchritudinem heroicæ imaginis. »

rattere d'un primitivo romano, egli si trovò violentato dalla forza preponderante che lo toglieva al suo semplice vivere, e l'alta di lui intelligenza, minorata alcun tempo dall'ambiente della corte di Lodovico XIII, solo potè estendersi alla propria misura quando, abbandonato il suolo nativo ancora infecondo alle arti [1] per trapiantarsi in quello che gli fu patria, egli si affacciava sull'antica terra del Lazio e spaziava tra i maggiori monumenti che ai secoli tramandasse umana grandezza. Le opere del Pussino furono lo specchio di sua vita. Simile a Protogene nell'ingegno, lo fu nelle vicende. Ebber pari ambedue la nascita in oscuro villaggio: [2] era pari l'umiltà dei primi lavori, mentre l'uno dipinse le navi in Rodi, l'altro i soprapporti e i tavolati in Normandia: ambi videro dapprincipio accolto con ingiustizia il merito delle proprie opere: ambi stettero lontani dai re, e i re vennero a loro: ebbero traversíe suscitate dall'invidia, e ne trionfarono con magnanimità: furono insaziabili di perfezione nell'arte, e giunsero a fama immensa, che col merito di lor tavole, non col patrocinio de' grandi, a sè stessi partorirono.

In questo secolo discolorato, indifferente al bello e al brutto, come è al vizio e alla virtù, secolo di noncu-

[1] Claudio Nivelon nella sua dichiarazione delle opere dipinte da Lebrun, dedicata a Lodovico XIV, dice che Lebrun era il primo artefice degno di fama che apparisse nella sua patria. (*Mém. sur la vie de N. Poussin*, par M. Graham, pag. 86.)

[2] Quantunque Niccolò Pussino nascesse in Andely, la sua famiglia era originaria di Soissons, e apparteneva alle patrizie di quella città. Suo padre aveva militato sotto Carlo IX, Arrigo III e IV; e sulla tenue pensione che gli rimaneva, indirizzava il figliuolo nell'ordinario corso di studi, ma questi innamorato dell'arte non faceva che scorbiare i cartolari con mille fantoccini, ove però appariva tanto spirito e proporzione che, dopo vari tentativi inutili, si risolse finalmente il genitore a secondare le brame del figliuolo, permettendogli di seguire una professione la quale ne' pregiudisi del tempo forse gli parve derogatoria alla dignità del grado, ma che a lui ed alla famiglia dovea procacciar rinomanza vera.

rante apatia per tutto che non sa di pecunia, e ove l'estinzione del senso religioso ha estinto nelle varie condizioni della vita il fuoco sacro dell'entusiasmo che un giorno le faceva risplendere di luce propria, sembra l'animo raccogliersi e quasi rincantucciarsi con delizia a beare lo sguardo su certi periodi della storia passata, verso cui quel desiderio di perfezione inerente all'anima la fa anelare avidamente, come navigante in tempesta a florida spiaggia. E mentre la mancanza di studio o d'abilità, e il tralignamento degli animi, dedicati non a gloria ma a mercantile interesse, fanno invocare con mala fede l'aiuto dei mecenati, quale unico mezzo a ristaurare la pittura cadente in rovina da ogni banda, consideriamo un grande artefice che, ridotto alle sole sue forze, seppe affrontare con tenace proposito gli ostacoli della miseria come gli sconforti dell'abbandonamento, e sottraendosi al protettorato dei monarchi coll'istesso studio con cui altri lo sollecitava, fornì carriera onorevole, repulsò l'invidia, e disarmò l'istessa mano della fortuna, ai cui doni aggiunse il premio de' cuori più magnanimi, la gloria.

Se osserviamo la condizione primordiale del Pussino sin dal suo inoltrarsi nell'arte, dobbiamo riconoscere che pochi uomini furono dalla sorte collocati in modo più sfavorevole al loro incremento, poichè oltre a tutte le opposizioni destatesi, come ad altri avvenne, fra i di lui parenti, che allo studio delle lettere, anzichè della pittura, lo volean rivolto, s'aggiunse la mediocrità de' maestri,[1]

[1] Essi furono Quintino Varin, l'Allemand e Ferdinando Elle di Malines, nissuno de' quali ha lasciato nome negli annali dell'arte. Più che a siffatti maestri fu il Pussino debitore de' suoi progressi all'amicizia del signor Courtois, matematico del re, il quale gli fece copia di vari disegni originali, e stampe di Marcantonio, ritraenti le migliori opere di Raffaello e di Giulio Romano, ove sin d'allora potè attingere a quella squisita purità di disegno, che dovea farsi la precipua dote del novello artefice.

l' ignoranza de' benefattori,[1] e quella della maggiorità de' suoi concittadini che lo privava dei pubblici giudizi e delle pubbliche lodi; il che è dire aver egli dovuto superare tutti insieme accolti gli ostacoli che siansi mai da verun artefice incontrati. E ciò che più mostra la gagliarda tempera di sua volontà, egli è il pensare, che non uno o pochi anni durava tal infelice condizione, ma fu quella della di lui più florida giovinezza, e si protrasse fino al 1624, trentesimo di sua vita. Un uomo volgare avrebbe piegato il collo al giogo, e depresso dall' avversità, vinto dal bisogno, presto si sarebbe risolto ad ascriversi a quella turba vile, mercantesca, avida, rozza, raggiratrice, che lavora a giornata o a cottimo, nel bello o nel brutto come mette meglio, purchè buschi roba, ignara di gloria, onor dei trivii e delle bettole, peste della pittura, marame degli artefici, incomodo delle città, negli ordini della quale, se non rinomanza, a cui per essa non si giunge mai, egli avrebbe almen trovata sussistenza. Ma non Niccolò Pussino. Chè anzi fidando nel genio, potente di risoluzione, e mirando non al temporario ma all' eterno nella nobile condizione in cui doveva illustrare il nome e l' arte, fatto maggiore dell' avversità, seppe assoggettare lo stesso destino alla grandezza dell' anima sua.

È debito della storia, nel celebrare i grand' uomini che ne onorarono i fasti, indicare agli sguardi dei posteri quelli che coll' opera, coi consigli, o colla dottrina concorsero ad avviargli nella carriera ove poi si segnalaro-

[1] Fra i più zelosi è citato da vari storici un gentiluomo di Poitiers, presso cui ebbe il giovane Pussino lunga stanza in Parigi, ma che avendo dovuto ritornar presso la famiglia, richiamato dalla propria madre, e questa, ignara affatto dell' arte, valendosi del pittore, a modo di servo, in opere di domestica masserizia, sdegnato egli se ne tornò a piedi alla capitale, ove giungendo rifinito dal viaggio e dagli stenti, si ammolò e fu in pericolo di morte.

no; e con senso di nazional compiacenza noi ci facciamo a ricordare in questo luogo il nome di due uomini benemeriti, di cui la patria nostra si richiama con egual diritto, Giambatista Marini e Cassiano Del Pozzo; [1] il primo che durante lungo soggiorno vi meritò la naturalità, l'altro che vi ebbe i natali e l'educazione. Dopo la tornata di quel pittore da Poitiers, ove andarono si deluse le sue speranze, appunto incomincia ad emergere sulla scena, ed accanto a lui collocarsi il primo di questi due personaggi, che come genii familiari si fecero presidio a quel grande, sul quale ebbero si notabile influenza. Era il primo accolto con favore da Maria de' Medici, come n'era stato da Carlo Emanuele I duca di Savoia, principe amico e protettore delle lettere, [2] ed avendo avuta occasione di vedere le opere del Pussino, rimase colpito dalla facilità di loro esecuzione, e come ai grandi ingegni avviene, fattasi apertura presso l'artefice, non tardò ad attrarlo nella propria sfera. Aveva il Marini allora posta l'ultima mano al suo poema dell'*Adone*, [3] cui de-

[1] Questo scienziato, celebre per la ricca sua collezione d'antichità romane, nacque in Torino da una antica famiglia, e fu mecenate erudito quanto munifico delle arti e delle lettere. Egli era in carteggio con quasi tutti i dotti e gli artisti celebri d'Europa, e nell'opera del Bottari si trovano varie lettere a quello indirizzate dal Domenichino, da Simon Vouet, dal Ligozzi, da Artemisia Gentileschi e Pietro da Cortona. La Biblioteca Mazarina fu per lui arricchita di molti libri e manoscritti rarissimi. Carlo Dati ne pubblicò l'elogio congiunto al quadro sinottico della sua raccolta. Il Napione dice essere il Del Pozzo vivuto « con tanto letterario splendore in Roma, che, dopo i principi Medicei, non saprebbe chi abbia meritate nè conseguite più magnifiche lodi. » (*Dell' uso e de' pregi della lingua ital.*, tom. II, pag. 279.)

[2] Il Marini ne compose il panegirico, o n'ottenne in guiderdone le insegne dell'ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro.

[3] Il concettoso di quel poema ebbe un'azione fatale sulle nostre lettere per le imitazioni che omersero, e la celebrità dell'autore fece torto per alcuni anni a quella istessa del Tasso è dell'Ariosto. Il buon gusto ne ha fatta giustizia di poi: così che in oggi chi legge quel poema (e pochi vi si risolvono) dura fatica a credere all'ammirazione destata dalla sua comparsa. Miglior assai fu quello sulla *Strage degl' Innocenti* che egli scrisse più tar-

dicava a Lodovico XIII, e del Pussino valendosi a comporre i disegni dei principali soggetti da esso destinati

di, ove si trovano bellezze di prim' ordine. M. Graham ne fa il seguente elogio: « Nous pouvons croire que plusieurs passages du *Paradis perdu* ont été empruntés de Marini, dont le poème étoit encore célèbre lorsque Milton visita l'Italie en 1638. » (*Mém. sur la vie de N. Poussin*, pag. 20.) Sarebbe però da citarsi con migliore ragione la tragedia di Gian Batista Andreini, intitolata l'Adamo, stampata in Milano nel 1607 colle figure del Procaccini, dalla quale, secondo ogni verisimiglianza, furon detratte dal Milton l'idea e le principali bellezze del suo *Paradiso perduto*, come lo provarono il Denina nelle *Vicende della letteratura*, tom. II, pag. 66; ed il Mazzucchelli negli *Scrittori d' Italia*, tom. I, pag. 108. Anche il Tiraboschi rivendica all'Italia la prima origine del *Paradiso perduto*, da cui ebbe tanta fama l'Omero inglese, come dalla novella di Romeo e Giulietta scritta da Matteo Bandello l'ebbe colla sua tragedia Shakespeare. E quantunque l'una e l'altra siano in confronto delle antiche, come Ennio in paragone di Virgilio, ciò nondimeno « non può negarsi che le idee gigantesche, delle quali l'autore inglese ha abbellito il suo poema di Satana che entra nel Paradiso terrestre e arde d'invidia nel vedere la felicità dell'uomo, del congresso dei demonii, della battaglia degli angioli contro Lucifero, e più altre somiglianti immagini veggonsi nell' *Adamo* adombrate, per modo che a me sembra molto credibile che il Milton dalle immondezze, se così è lecito dire, dell' Andreini, raccogliesse l'oro di cui adornò il suo poema. » (*Storia della Lett. Ital.*, tom. VIII, pag. 459.) Ed in una lettera diretto al conte Napione l'istesso autore fa le seguenti riflessioni: « Pare che il Milton nel suo episodio sulla caduta degli angioli avesse presente l' *Angeleide* di Erasmo Valvasone, stampata in Venezia nel 1590. Certo è che l'idea d'un' ordinata battaglia tra gli angioli buoni e i rei, delle loro diverse schiere, delle loro armature, e quel capriccio ancora di far loro usare il cannone, tutto trovasi nel poeme dell' *Angeleide*. » Anche il dotto nostro Napione difese la tragedia dell' Andreini contro i pregiudizi di Voltaire, del Johnson e d'altri oltramontani, citando le proprie parole del primo nel suo libro intitolato: *Essai sur la poésie épique*. « Milton conçut le dessein de faire une tragédie de la farce d'Andreini: il en composa même un acte et demi. Ce fait m'a été assuré par des gens de lettres qui le tenaient de sa fille, laquelle est morte lorsque j'étois à Londres. » (Capit. IX.) Ed aggiunge: « Il signor abate Denina.... dice esser cose, se non certe, probabilissime, che il Milton da tale rappresentazione prendesse l'idea del suo poema.... ma poscia fa le meraviglie che di questa origine del *Paradiso perduto* non parli il signor Johnson, meraviglia che si fa in lui tanto maggiore, dacchè il medesimo Johnson rammenta che il poeta inglese avea cominciato a trattare quel soggetto in forma drammatica. » (*Dell' uso, ec.*, tom. II, pag. 279.) Il signor Gingnené, nell'articolo biografico dell' Andreini, dice: « On a prétendu que Milton voyageant en Italie avoit vu représenter l'*Adam* d'Andreini, et avoit puisé dans ce spectacle l'idée de son *Paradis perdu*; mais c'est faire trop d'honneur à

all'intaglio, si compiaceva a seco trattenersi, iniziandolo allo studio della poesia italiana, e destando nella fantasia del giovane le più graziose immagini della greca mitologia. La naturale eloquenza del Marini, il quale fu dotato di grande ingegno, quantunque di troppo ne abusasse nelle sue opere, e quella specie di rapimento che la celebrità imprime ne' cuori generosi, esaltarono la fresca immaginazione del Pussino, e la inebriarono delle classiche bellezze della Grecia e del Lazio, di cui furono dipoi suffuse le sue opere,[1] e che dovea farne il più nobile interprete della maestra antichità.[2] L'ammirazione e l'affetto reciproco di quei due valenti uomini gli aveva congiunti insieme con amicizia indissolubile, e fu grande lo sconforto del giovine artefice allorchè vide partire

un tel ouvrage. » Quantunque le dottrina di quello scrittore sia meritevole di riguardo, ciò nondimeno le di lui asserzione, espressa ivi con soverchia franchezza, non può stare a paraggio con quelle di tanti celebri scrittori italiani da noi prodotti, e coll'opinione degli eruditi, oramai divenuta generale. E per altra parte l'istesso Ginguené, incalzato dalla forza del fatti, si trovò quindi costretto a confessare, alcune linee più sotto, esser vero che la curiosità degli Inglesi (e avrebbe potuto aggiungere il loro amor proprio letterario), ha fatto passare in Inghilterra il maggior numero delle copie della tragedia di G. B. Andreini, che son divenute rarissime sul continente. Dobbiamo aggiungere da ultimo, che fu grande la nostra meraviglia nell'osservare che un fatto sì evidente, e di tanta importanza, non sia stato menzionato da Chateaubriand nel suo *Saggio sopra la letteratura inglese*, ove egli ha esposte le copiose notizie che avea raccolte sulla vita e le opere di Milton, e confrontando i personaggi e l'andamento della tragedia inglese da esso citata, coi personaggi e coll'andamento di quella dell'Andreini, di cui ci venne fatto di rinvenire una copia, ci siamo convinti che da un'insigne mala fede in fuori è impossibile non riconoscerne l'imitazione.

[1] « Il savait profiter des entretiens du chev. Marini, enrichissant ses compositions des ornemens de la poésie, dont il sut depuis se servir très-à-propos dans ses tableaux. » (Félibien, *Entr. sur la Vie des Peint.*, tom. II, pag. 315.)

[2] « I soggetti che il Pussino amava il più, così Reynolds nel quinto discorso, eran le favole antiche, nè mai alcun pittore fu più in grado di trattarle, non solo perchè egli conobbe a fondo le cerimonie, i costumi e gli abiti degli antichi, ma ancora perchè sapeva a maraviglia quali diversi caratteri avean dato alle loro figure allegoriche coloro che le inventarono. »

l'amico suo alla volta di Roma nel 1623, e sebbene con instanza questi lo sollecitasse di accompagnarlo nel viaggio, il Pussino, mosso dalla lealtà che fu il fondamento d'ogni suo operare, non volle acconsentirvi, stimando corrergli debito di prima soddisfare all'impegno assunto ne'lavori ordinati da Maria de' Medici al palazzo del Luccemburgo, e in altre commissioni particolari, fra cui la *Vergine col Bambino*, che egli dovea dipingere per la compagnia degli orafi. Nè lealtà fu quella soltanto, ma generosità, mentre già sin da quel tempo, essendo egli venuto in voce di abile,[1] quantunque non ancora rigenerato al fonte della scuola italiana, egli si vedeva posposto ad altri a lui inferiori, ed osserva il Decamps,[2] che il Pussino e Filippo di Champagne erano adoperati in opere secondarie nel reale palazzo, mentre al Duchesne, artefice d'infimo grado, veniva affidata la direzione superiore e l'esecuzione dei lavori più cospicui.

Ma era venuto il tempo ove il genio del Pussino doveva innestarsi sulla scuola italiana e adombrarla di nuovi allori. Già ben due volte chiamato da una voce irresistibile erasi mosso per alla volta di Roma, ed avea valicate le Alpi, ma la prima egli non oltrepassava Firenze, la seconda, essendosi ammalato in Lione, si trovò fermato da nuovi ostacoli. Finalmente, sollecitato con replicate istanze dal Marini, si pose in viaggio una terza volta, e vi giunse nella primavera del 1624. Chiunque all'amore del bello abbia congiunto lo studio della storia, non può inoltrare il passo fra quei venerabili monumenti, in quel teatro augusto della magnificenza dei secoli, senza essere

[1] Egli aveva già dipinti i Baccanali nel castello di Chiverny, i quadri nella chiesa de' cappuccini a Blois, e le istorie di sant'Ignazio e di san Francesco Saverio in quella dei gesuiti di Parigi, che avevano riscosse le pubbliche lodi per la grandezza del concetto e la correzione del disegno.

[2] *Vie de Philippe de Champagne*, tom. II, pag. 63.

commosso da un fremito di meraviglia, nell'affacciarglisi che fanno alla mente si grandi rimembranze, alla vista di si maestose reliquie. Infatti sappiamo che tutti i più chiari artefici,[1] nel premere quella sacra terra, ove ogni sasso ha una voce, ogni rovina un nome, e ove l'istessa polvere, che il vento solleva, in sè rinchiude qualche umana grandezza, provarono siffatta ammirazione; la quale per la scossa violenta che dà alla fantasia è feconda all'arte e rende quel soggiorno il più proficuo ai suoi cultori. È facile immaginarsi l'effetto che la vista di Roma dovette produrre sull'animo del Pussino, già iniziato com'era allo studio dell'antichità ed al concetto della bellezza nelle opere di Raffaello: e quale amante che lunghi anni fu disgiunto dall'oggetto di sua passione e pur finalmente l'ottiene, il giovine artefice, tutto bramosia, si diede perdutamente al più pertinace studio che mai si facesse sulle opere antiche e su quelle del secolo antecedente; e vedendo quanta via ancor rimaneagli per toccare all'altezza verso cui si sentiva attratto, parve con nuovo impulso di volontà doppiare la forza di sua intelligenza, e operare con tal gagliardia, che quando fu presentato al cardinale Barberini da Marcello Sacchetti suo amico, questi percosso dall'ardore straordinario del Pussino « Vedrete, disse al cardinale, un giovane che ha una furia del diavolo. » Ripigliò egli allora sotto migliore scorta gli studi già impresi, e tutto si diede a perfezio-

[1] Van Mander e Decamps, i quali scrissero la vita del celebre Golzio, parlano più particolarmente dell' effetto prodotto in lui dalla vista di Roma. Ecco come si esprime il secondo di essi: « Le 10 janvier 1591 Goltzius arriva à Rome, où il resta longtems sans vouloir être connu.... Son admiration vis-à-vis tant de merveilles suspendit presque toutes les fonctions extérieures de son âme, et l'absorba: il avoit l'air d'un imbécille. » (Tom. I, pag. 232.) L' istesso scrittore parlando d' Arnoldo Vuez, dice: « Cet artiste arrivé à Rome se vit tout-à-coup frappé de tant de beautés, que les premiers jours il ne put faire autre chose que de rappeler à lui ses sens étonnés, etc. » (Tom. III, pag. 126.)

nare le cognizioni acquistate nella notomia, seguendo le lezioni del dotto Niccolò Larchèo, applicossi alla geometria ed alla prospettiva sotto il P. Matteo Zaccolini teatino, che ne era stato maestro allo Zampieri; e volle ad un tempo conoscere d'architettura, arte in cui pervenne a sommo grado, come ne è prova ciascuna delle sue opere. Considerando poi quanto più di tutto premesse un'esatta notizia della figura umana, si ascrisse alla scuola del Domenichino, sotto i cui insegnamenti studiando il nudo, conseguì quella perfezione di contorni che fu caratteristica di quel maestro, col quale parecchie opere del Pussino, quando trattate in grande, ebbero nòtabile affinità.[1] Nel tempo medesimo avvertendo egli essere scopo dell'arte rendere visibili gl'interni affetti dei personaggi rappresentati, e perciò non dovere il pittore trovarsi del tutto ignaro di quella filosofia che guida alla cognizione della natura morale dell'uomo e tratta delle passioni, dei modi e dei costumi nostri, egli si applicava assiduamente allo studio della storia,[2] alla lettura de' poeti e degli oratori, di cui soleva anche copiare i più bei squarci, estendendone sunti per maggior ritentiva, e facendo suo consorzio quello dei dotti, con animo di supplire in qualche modo alle letture più estese che dalla pratica abituale sono di lor natura vietate all'artefice.

Ma come avviene a naviglio che spesso appunto in

[1] Egli soleva altresì frequentare talvolta lo studio d' Andrea Sacchi, attrattovi dalle belle proporzioni di un modello che ebbe celebrità a quei tempi.

[2] Quantunque nella sua prima gioventù non avesse il Pussino fatto profondi studi nelle lettere e nella storia, pure per quell' amore che sempre egli ebbe all' arte, andò via via accrescendo la dote di sua erudizione, e giunse al segno che la copia di sua dottrina a lui attraeva gli uomini più colti di Roma, i quali riconoscevano ne' suoi concetti tanto ordine e ingegno che, non all' improvviso, ma con istudio, pareano meditati.

sull'approdare al porto dee sostener con più violenza l'impeto de' venti, così il Pussino, a cui dopo aver padroneggiata la sorte col riuscire a condursi nella sua vera patria ancor rimaneva a domar la fortuna, essendo egli da essa tuttora aspramente perseguitato, ebbe a sostenere con nuova intrepidezza la furia de' suoi assalti. Era egli appena giunto in Roma quando il Marini, dicaduto dalle speranze ambiziose concepite nell' inaugurazione d'Urbano VIII, amico suo dall' infanzia, si risolveva a lasciare la stanza di Roma, per ritirarsi a Napoli ove poco dopo morì. Il cardinale Barberini, a cui questi avealo raccomandato, imbarcava in breve per alla volta di Spagna, ove andava nunzio del Pontefice. Sconfortato e derelitto il Pussino, si trovava adunque solo in mezzo alla capitale, esausti nel viaggio i pochi averi, e senz'altra salvaguardia che quella d'un coraggio cui nulla avea potuto abbattere. Lo studio solo gli fu presìdio in quel frangente. Abitava egli in una medesima casa con Francesco Fiammingo, abile scultore, e l'uno all' altro soccorrendo, si applicavano insieme a modellare le cose antiche o fare studi sul vero, nè altro a lui mancò se non la pratica del marmo per farne un abile statuario. Aveagli frattanto l'amicizia aperta la porta del Museo Barberini, copioso di opere dei migliori maestri. Quivi più che mai sollecito di perfezione, alieno da ogni altro consorzio che dell'arte, contento a breve sonno e scarso cibo, egli passava le intere giornate ad immedesimarsi in quei capolavori, avido sempre di nuovo studio, passione di sua anima, alimento di sua vita, la quale per altra parte era destituta d'ogni conforto, ed alternavasi fra le strettezze della povertà [1] e gli affanni dell'isolamento. Per tali prove

[1] Egli era ridotto a tale che durò fatica ad ottenere sette scudi di due quadri di battaglie, che poi vennero a caro prezzo acquistati dal duca di

ebbero a trascorrere quei rinomati uomini che tanto or grandeggiano nel passato, il cui esempio dovrebbe essere sprone incalzante, e mordace rimprovero alla fiacchezza di quei quotidiani invocatori di mecenati, di quegli apprendisti infingardi, pancaccieri, frustamattoni[1] che, impazienti non di gloria ma di guadagno,[2] discorati ad ogni menomo inciampo, snervati nel volere, snervati nell'operare, snervati nel persistere, mossi non da generosità ma accidia, veggonsi dagli infimi gradi accorrere in folla nelle vie dell'arte; nè han cuore che basti a prendere uno slancio che gli sollevi là ove il difficile sentiero, spianato in via trionfale, gli guida al conseguimento di quel premio di gloria che, simile all'eterno, solo a chi con violenza lo rapisce, è conceduto.

Era alfine giunto il tempo in cui l'eroica longanimità, e le onorate fatiche del Pussino doveano ricevere un guiderdone. E qui, ove comincia a rifulgere di nuova luce la vita di questo grand'uomo, giustizia vuole intervenga il secondo dei due personaggi sovrannominati, di

Noailles, ed avendo egli dipinto la figura d'un profeta, grande quanto il naturale, ne trovò solo il valsente d'otto franchi, mentre ad un giovane pittore, che ne avea fatto uno studio, furon dati quattro scudi della sola copia.

[1] La vera sorgente di tali invocazioni, e dei rimproveri acrimoniosi che si odono alla giornata contro la mancanza di protettori, si trova colla solita perspicacia definita dal Reynolds nel suo duodecimo discorso: « C'est à l'influence de la *paresse* ou de quelque fausse notion qu'il faut attribuer cette disposition de l'esprit qui nous nécessite à nous appuyer toujours sur quelque secours étranger, etc. » (*Disc. pron. à l'Acad. royale de Peint.*, tom. II, pag. 113.)

[2] Ecco gli avvisi che sin dal cinquecento dava loro quel nobile e dotto uomo di Leon Batista Alberti. «Et certo, che ui giouerà molto il ricordarui che l'auaritia fu sempre contraria a la lode et a la uirtù. Perchè l'animo intento al guadagno di rado acquisterà frutto di passare ai posteri. Io n'ho ueduto molti quasi nel fiore istesso d'imparare, subito essersi dati al guadagno, et non hauerne poi guadagnato nè roba, nè lode alcuna: i quali s'hauessero cresciuto l'ingegno con lo studio, facilmente sarebbono uenuti in lode; nel qual loco haurebbono poi hauuto et roba et piacere. » (*Tratt. della Pitt.*, lib. II, pag. 22, ediz. veneta, 1547.)

cui l'uno doveva essere impulso, l'altro presidio alla gloriosa sua carriera. Il commendatore Del Pozzo a cui il Pussino ebbe occasione d'essere introdotto quando lo era al cardinale Barberini, amico di quell'erudito, detto dal Sancti Bartoli il Mecenate dei suoi tempi,[1] avendo riconosciuto l'ingegno del nostro artefice, erasi grado grado a lui collegato colla più familiare amicizia. Perciò non cessava egli di promuoverlo, ora con sussidi sostenendolo, ora con encomi incoraggiandolo, ora interponendo il proprio patrocinio presso i magnati e la corte per ottenergli commissioni. Quanto pur valesse l'instancabile zelo di quel dotto amico nell'imprimere una direzione all'ingegno del pittore, lo dimostra il fatto seguente. Aveva il pontefice Urbano VIII donato a Taddeo Barberini, che fu poi generale di Santa Chiesa, il principato di Palestrina, l'antica Preneste, ottenuto in una vendita forzata dai Colonnesi; e volendo il cardinale esplorare quel suolo istorico, ove erasi risoluto a imprendere scavi, aveva ricorso al Del Pozzo, come quello che nella numismatica, nella lapidaria e nell'archeologia era allora in nome di dottissimo. Infatti non tardò guari a provar l'efficacia della direzione impressa a quei lavori il celebre pavimento in mosaico[2] quivi rinvenuto nelle rovine del tempio dedicato da Silla alla Fortuna, il *gruppo dell'Europa*, un altro mosaico ove era espresso un *paese con architetture*, e il bel *vaso detto di Portland*, che poi trapassò in Inghilterra nel Museo Britannico. Lo

[1] « Vers le même tems, en creusant à SS. Pietro et Marcellino, on trouva un temple égyptien, dont les figures furent dessinées par ordre du chev. Cass. Del Pozzo, le Mécène de son tems; sans lui ces monumens et plusieurs autres auroient été perdus. (*Mem.* de P. Sancti Bart.)

[2] Il mosaico di Preneste, il quale dai più venne giudicato esprimere la storia d'Iside e d'Osiride, o ove si trovavan rappresentati templi ed altri edifizi d'architettura greca, valse a giustificare il Pussino d'averne introdotto di simili nelle tavole ove figurò soggetti di storia egiziana.

stile emendato di queste opere greche, con erudite investigazioni dichiarato dal Del Pozzo all'artefice, e proposto alla di lui imitazione, divennero colle *nozze Aldobrandine*, allor da poco tempo scoperte, la prima origine della maniera quindinnanzi adottata dal Pussino, il quale[1] ne mantenne poi l'ordinanza e l'andamento nel *Riposo in Egitto*, nel *Mosè salvato dalle acque*, e nella maggior parte di sue storiche composizioni. Per la qual cosa si deve riconoscere dalla mente di due illustri italiani, che l'uno colla poesia, l'altro coll'erudizione concorsero ad informare quella del Pussino, il principio generatore delle opere che tanto ne estesero la rinomanza, e sì grande influenza ebbero sulla rigenerazione della scuola francese. Era tornato intanto dall'ambasceria di Spagna il cardinale Barberini, ed avendolo Cassiano ragguagliato del progresso fatto dal nostro artefice, gli vennero da quello ordinati due quadri, rappresentanti uno la *Morte di Germanico*, l'altro la *Presa di Gerusalemme*, i quali per gli encomi che se ne fecero, cominciarono ad estendere la sua riputazione. Ma più assai vi contribuiva quello commessogli da certo Matteo scultore, rappresentante l'*Arca del Signore rapita dai Filistei*, opera copiosa di oltre a cinquanta figure, ove i patimenti degli Israeliti, e la perturbazione dei loro capi erano espresse con evidenza.[2] Queste tre tavole attrassero sul Pussino gli sguardi

[1] Reynolds, parlando della venerazione avuta dal Pussino per l' antichità, fa le seguenti osservazioni: « J'ai souvent pensé qu'il a poussé cette vénération pour les anciens assez loin pour désirer de donner à ses tableaux l'air de tableaux antiques. Il est certain du moins qu'il a copié des anciennes peintures, et entr'autres celie qui est connue sous le nom de *noce Aldobrandine*.... que je regarde comme le meilleur monument qui nous reste de la peinture de ces tems reculès. » (Disc. V, pag. 184.)

[2] Non potè il Pussino ottenere più di 60 scudi di questo quadro benchè copioso e studiatissimo, il quale fu venduto poco dopo più di mille al cardinale di Richelieu.

di tutti i valentuomini, i quali riconobbero qual rapido mutamento il soggiorno d'Italia aveva in lui operato, e qual grado egli era per prendere quindinnanzi fra i maestri della scuola romana. La crescente riputazione del pittore, sostenuta dall'operosa sollecitudine di Cassiano Del Pozzo,[1] gli fecero intanto ottenere il più ambito di tutti i favori, quello di collocare una sua tavola nella basilica di San Pietro, e fu la storia del ***Martirio di sant'Erasmo***, a cui lavorò con impegno, e che quantunque non sia riuscita la migliore dell'artefice, perchè questi toccò a maggior eccellenza, pur fu tale da accrescerne la gloria, avendo il Bottari alquanto lodata l'espressione di patimento che contrae i muscoli del martire, e le varie mosse prodotte da sì orribil scena sugli astanti.

Allora dopo tanti anni cessò finalmente per l'artefice quel periodo d'avversità, in mezzo a cui egli aveva avuto la costanza d'insistere incessantemente nella perfezione dell'arte, e cominciaron la gloria e la fortuna ad accarezzarlo coi loro favori. E quello che nella disgrazia gli era sostegno, ora sozio nella prosperità, sempre vigilando a tutela di lui, coi consigli e coll'opera nella nobil carriera lo confortava. L'amicizia di quell'erudito patrizio piemontese, il quale aveva dispendiosamente insieme adunato quanto eragli riuscito rinvenir di più raro nelle medaglie, cammei, statue, bassirilievi ed altri monumenti della maestra antichità, apriva ogni giorno agli

[1] « Comme il le servoit auprès du card. Barberini, il lui procura un des tableaux que l'on devoit faire dans l'église de Saiot-Pierre. » (Félib., tom. II, pag. 323.) Il Bellori ne parla a questo modo: « Risplendeva allora nella corte (d'Urbano VIII) il cav. C. Del Pozzo, illustre di virtù, di dottrina e d'ogni nobile studio d'arte, e di animo insieme magnifico ed umanissimo nell'accogliere pellegrini ingegni. Da questo signore Niccolò veniva sollevato allora con sollecitargli l'occasioni di dipingere, e con nutrirlo nella grazia del cardinale, col cui favore gli fu allogata dalla fabbrica l'una delle tre tavole minori,.,. col martirio di sant'Erasmo, la quale opera felicemente egli ridusse a perfezione. » (*Vita di N. Puss.*, tom. II, pag. 152.)

studi del Pussino il suo museo, la qual cosa, aggiunta ai frequenti colloquii che egli avea coll' artefice,[1] non eragli di minor giovamento, perchè imparava a conoscere nelle opere dei migliori autori le cose la cui notizia eragli necessaria per condurre a dovere i soggetti a lui ordinati. E per ben giudicare quanto egli sentisse profondamente la gratitudine impostagli da un tanto benefattore, che non solo alla vita materiale ma all' intellettuale era sussidio, basta scorrere nella raccolta del Bottari le lettere scritte dal Pussino, le quali tutte, senza veruna eccezione, al Del Pozzo sono intitolate.[2] Deve dunque l'imparzialità della storia, sotto carico d' ingiustizia se

[1] Trascriviamo qui un passo di Félibien che prova la venerazione inspirata dal comm. Del Pozzo a quello scrittore, il quale per la sua dottrina meritò di essere uno dei primi fondatori dell' Accademia francese stabilita da Colbert nel 1663. Il Félibien sembra meritevole di fede tanto maggiore, che egli ebbe per impresa: *Bene agere et dicere vera;* « Il me souvient qu'un jour estant avec deux de mes amis au logis du chev. Del Pozzo, dont vous avez connu la personne et le mérite, entre une infinité de rares desseins qu'il nous fit voir, et dont il avoit fait une recherche toute particulière, il nous en montra plusieurs de Polidore et de Mathurin.... Il y avoit des vases, des trophées, et particulièrement tout ce qui regarde les triomphes.... Le chev. Del Pozzo, qui en avoit fait une étude spéciale en conférant avec les médailles et les bas-reliefs, ce que les auteurs en ont dit, nous donnoit là-dessus tous les éclaircissemens que nous pouvions souhaiter.... de sorte que depuis ce jour-là il m'en est demeuré une image si vive dans l'esprit, qu'il me semble voir Rome dans sa splendeur, etc. etc. » (Tom. I, pag. 344.)

[2] Per non ecceder di troppo in questo articolo trascriviamo soltanto la prima:

Pussino al commend. Cassiano Del Pozzo.

« Potrebb' essere che ella mi stimasse importuno e impertinente, poichè dopo aver ricevute tante cortesie di casa sua, quasi ogni volta che io le scrivo devo dimandarne qualche ricompensa. Ma giudicando che quel ch' ella mi ha fatto è stato perchè ella è dotata di buona, nobile e pietosa natura, mi sono assicurato ancora questa volta di scriverle la presente, non potendo io medesimo venire a salutarla, per amor d' un' incomodità che m' è intervenuta, per supplicarla di tutte le mie forze d' aiutarmi in qualche cosa, avendone di bisogno, tanto perchè la più parte del tempo io sono infermo, quanto che io non ho nissuna entrata per vivere che il lavoro delle mi mani, ec. »

lo ricusasse, associare all'ammirazione meritata dal Pussino quella dovuta alla magnanimità di Cassiano, il quale non solo fu verso lui quello che il Petrarca a Guido da Siena, Dante a Giotto, il Bembo a Michelangiolo, il Giovio a Raffaello, l'Ariosto al Tiziano, ma vi aggiunse quell'efficacia di patrocinio, che solo da principi e da pontefici pareva potersi attuare con sì costante munificenza. Infatti sappiamo dal Félibien con qual premura il Pussino corrispondesse al di lui menomo cenno, mostrandosi con parziale diligenza pronto sempre ad eseguire avanti ogni altra le tavole da lui commesse.[1] I *Sette Sacramenti* che egli per lui dipinse,[2] riuscirono opera sì perfetta e per maestria di disegno, e per nobiltà di figure, e per filosofia di composto, che dal Richardson vennero giudicati una delle migliori produzioni dell'artefice, e per la sublimità dell'espressione anteposti a quelli che eseguì dipoi sull'istesso soggetto per il signor Chantelou.[3] Quantunque la sola opera dei Sacramenti, che da tutti gli storici fu dichiarata il capolavoro del Pussino, fosse tale che rare volte a verun artefice da verun mecenate se ne ordinassero di simili, pure a quelle non si rimaneva il patrocinio del protettore. Molte

[1] « Pour recoonoistre les bons offices et les témoignages d'affection du chev. Del Pozzo, il estoit toujours prest à exécuter les choses qu'il désiroit. Il en donna des marques par le grand nombre de tableaux qu'il fit pour lui préférablement à tout autre, et avec beaucoup de soin et d'étude, particulièrement ceux de Sept Sacremeos. » (Félib., tom. II, pag. 326.)

[2] Dopo la morte di Cassiano Del Pozzo essi furono acquistati dalla famiglia Boccapaduli, da dove trapassarono nella Pinacoteca del duca di Ruthland.

[3] Un negoziante di Rotterdam gli ebbe, al dire di Nougaret (*Anecd. des Arts.*, tom. II, pag. 128), per la somma di 25 mila scudi nel 1714, ed avendone ricusati 50,000 dal duca di Marlborough, ne esigeva 200,000 franchi, e furooo comprati dal duca d' Orleans, ed in ultimo dal duca di Stafford, nella cui galleria di presente si trovano. Essi vennero iotagliati da Giovanni Dughet, il minore fra i cognati del Pussino, ed essendo stati ricercati con molta premura dagli studiosi, concorsero a divolgare la riputazione dell' autore.

altre commissioni porsero, durante l'intera vita di Cassiano, nuova occasione di rinomanza al Pussino, e concorsero a mantenere in correlazione d'affetto e di gratitudine la vita di quei due uomini che il Cielo parve aver suscitati nel tempo medesimo, affinchè conseguissero una gloria che tra il beneficato e il benefattore dovea rimanere indivisa.[1] Fra le opere, di cui la posterità va debitrice a Cassiano Del Pozzo ed al Pussino, si deve parimente ed in primo grado annoverare la perlustrazione[2] che questi fece del famoso trattato di Leonardo da Vinci, il cui manoscritto si trovava nella biblioteca Barberini, lavoro a lui commesso, come lo dà a divedere M. Graham,[3] dalla generosa intromessione d'un uomo, il quale ricorreva ai mezzi più gentili per accrescere la fortuna e ad un tempo la riputazione di quello che pro-

[1] Le tavole di Niccolò Pussino più specialmente degne di menzione, fra quelle che figuravano nella privata galleria del comm. Del Pozzo, erano le seguenti: 1° un *San Giovanni in atto di battezzare nel deserto*, nell'ignudo dei quale mostrò l'artefice infinito studio; 2° *Gesù Cristo in atto di consegnare le chiavi a san Pietro*, quadro in cui la bellezza del colorito fu da quella del disegno superata; 3° la *Morte di Focione*, lodata dal Fénélon nei suoi Dialoghi dei morti; 4° un *Paese* che ebbe gran celebrità per la forza con cui eravi espresso il terrore nelle varie sue forme; 5° un secondo *Paese* ove si vedeva una madre addormentata presso al figliuolo; 6° e 7° il *Passaggio del mar Rosso* e l'*Adorazione del vitello d'oro*, che furono dal comm. Del Pozzo inviati a Torino al marchese di Voghera suo parente, dalle cui mani vennero poi in quelle della casa di Lorena; 8° finalmente il magnifico quadro di *Piramo e Tisbe*, che fu giudicato uno dei capolavori di quel maestro.

[2] « Ce fut par le moyen du comm. Del Pozzo qu'il eut la communication des écrits de Léonard de Vinci, lesquels étoient dans la bibliothèque Barberini. » (Félib., tom. II, pag. 325.)

[3] « Le comm. Del Pozzo l'engagea à déchiffrer les difficiles manuscrits de Léonard de Vinci qui se trouvaient à la bibliothèque Barberini: c'est à ce travail, pour l'intelligence duquel le Poussin fit plusieurs dessins, que nous devons la publication de l'*Art de la Peinture* par ce grand homme. » (*Mémoires sur la Vie de Poussin*, pag. 49.) Lo Scannelli nel suo *Microcosmo della pittura* cita coi debiti encomii le sollecite premure del dotto comm. Del Pozzo per la pubblicazione dell'opera di Leonardo. Cap. IX, pag. 66, ediz. di Cesena, 1657.

teggeva. Avendo dunque il Pussino studiate diligentemente le principali movenze delle figure ivi descritte, ne compose trentadue disegni, che furono incisi più tardi, e concorsero alla pubblicazione di quel libro importante. Intento al progresso della scienza archeologica, aveva il Del Pozzo fatto altresì disegnare la propria raccolta citata con lode dal P. Mabillon nel suo Museo italico,[1] e da Carlo Dati nelle memorie che scrisse di quell' erudito, il quale,[2] indotto da un tanto scopo, fece copiare per mano del Pussino e di Pietro Testa in ben XXIII volumi in-folio, che poi appartennero alla libreria di Clemente XI,[3] le antichità romane ritratte in parte dal vero ed in parte dai manoscritti di Pirro Ligorio, serbati negli archivi della corte di Savoia, opera pregevole così per la pittura come per l' antiquaria, e che prova « quanto antico sia in Italia il gusto di congiungere lo studio delle antichità con quello delle arti del disegno. »[4]

Non essendo proposito nostro tessere per ordine successivo di fatti la vita degli artefici, ed avendo creduto di maggior vantaggio all' intento dell' opera investigare, nel principio loro, le cause efficienti delle maniere

[1] *Musæum italic. seu Collectio vet. Script. ex Bibl. ital. eruta*, vol. I, pag. 141.

[2] Apost. Zeno, *Note al Fontanini*, tom. I, pag. 181.

[3] Risulta da una lettera del Mariette a monsignor Bottari, in data del 7 agosto 1762, che quella preziosa raccolta passò più tardi in Inghilterra. Ed in un tempo ove, o sia per disprezzo generato da ignoranza, ovvero per calcolo suggerito da avarizia, molti fra i più nobili monumenti dell' arte, esiliati dalla comune patria, vanno ad accrescere il fasto delle estere contrade, non sarà di troppo riferire qui le osservazioni che quel deplorabile abuso d' una proprietà nazionale anzichè individuale, suggeriva al Mariette uno dei più dotti uomini della scorsa età, e caldissimo ammiratore delle nostre passate glorie: « Contentatevi che io vi attesti il mio dispiacere nel vedervi spogliare dagl' Inglesi della bella raccolta di disegni ricavati dall' antichità che aveva fatto fare il comm. Del Pozzo, e che era tanto celebre e stimata. A poco a poco non resterà dell' antica Roma altro che le muraglie. » (*Lett. Pitt.*, tom, IV, pag. 546.)

[4] Napione, *Dell' uso ec. della lingua italiana*, tom. II, pag. 279.

che gli contraddistinsero, ci è parso convenevole estenderci alquanto su tutte queste considerazioni, onde tenendo il debito conto dell'ingegno individuale del pittore, si possa ad un tempo discernere sin dalla prima scaturigine la sorgente da cui debbonsi ripetere la poesia e l'erudizione dominanti nelle opere del Pussino. E intendendo di continuare nell' estetico loro andamento queste ricerche, ci facciamo a dare un' occhiata ad uno dei più importanti episodi della di lui carriera pittorica, la sua chiamata alla corte di Francia. Ad un' anima informata all' amore del bello, alla venerazione dell' antico, dalle cui ricordanze si trovava ogni giorno più infervorata nel soggiorno di Roma, poco accetta dovea giungere la voce che, involandola alle dolcezze d' uno studio contemplativo, la chiamava fra le agitazioni delle corti, ove la lealtà e l' altezza di sua natura, anzichè atta al ben navigare, la rendevan sicura del naufragio. Infatti essendo conforme alla rubrica delle reggie, che del valor d' un artefice sia supremo giudice il principe, e questi, quantunque talora dotato di sapienza per altri riguardi, essendo sovente infelicissimo conoscitore dell'arte, ne risulta che, costretto a riferirsi al parere altrui, egli trovisi di legge in balia di chi seppe cattarne la confidenza, e come questa, anche quando conceduta al merito, non sempre lo trova unito alla speciale cognizione necessaria a ben giudicare, così succede che, di merito in merito e d' insufficienza in insufficienza, la decisione di certe quistioni scientifiche o cada in mano d' uomo capace ma raggiratore, esclusivo, avido e ignaro d' ogni altra abilità che della propria, ovvero in quella d' un ignorante cocciuto e presuntuoso, il quale non per le condizioni del suo spirito, ma per quelle della sua carica, di tutto giudicando, riesce, anzichè di pari, di maggior nocumento all' arte. Tale è il motivo per cui sì rari splendettero

nella storia quei periodi grandiosi di Pericle, di Leone X e degli altri Medicei, ove il giudice più competente delle opere di pittura, scultura e architettura, era assiso sul trono, e ove la fronte del dotto era coronata da un diadema o da un triregno. Allora tutti i raggiri cortigianeschi posti in atto per dimostrare abile la mediocrità, trovavansi come tenebre dissipati dalla propria luce di quei sapienti moderatori di popoli, e le aureole e i gingilli indorati di un Cosimo Rosselli,[1] gli avrebbero valuto, non già la ricompensa, ma gli scherni del pontefice; e le opere d'un Gatta, d'un Cortona, d'un Bramantino, non sorgevano ma cadevano a terra ad un cenno imperioso di Giulio II, che fra le lor rovine apriva più spaziosa la via al genio di Raffaello. Ma quando Lodovico XIII chiamava a sè il Pussino nel 1639, le scandalose turbolenze che avevano agitata la corte di Francia, armando il figliuolo contro la madre, teneano Maria de' Medici lontana dalla propria reggia, la quale sotto l'influenza di quella principessa[2] era stata abbellita dai pennelli di Rubens, di Filippo di Champagne e di altri valenti. Quel debole monarca, che solo in Richelieu ebbe forza e volontà di re, sempre ammalaticcio, d'umor malinconico, e non conoscendo nè i piaceri de' privati, nè quelli dei sovrani, solo nelle cacce[3] e nelle

[1] È fatto noto che il Rosselli, sapendosi inferiore ad altri artefici con lui concorrenti in un' opera ordinata da Sisto IV, e sapendo che quel pontefice nulla conosceva dell' arte, tanto ornò la sua pittura con azzurri vivacissimi, e aureole e ricami indorati, che ne riportò il premio e ne fu giudicato il migliore.

[2] Marin de' Medici non era soltanto esperta conoscitrice del merito pittorico, ma coltivava ella medesima le arti, e si mostrò abile nell' intaglio. Ella aveva donato il proprio ritratto, da lei inciso, al suo pittore Filippo di Champagne, di cui si trovano ancora alcune prove in certe raccolte calcografiche, benchè divenute rarissime.

[3] Un suo cortigiano dileggiandolo di siffatta passione, e riferendosi al titolo di *giusto* che gli era stato dato, diceva: « Sì, giusto; ma nel trar d'archibuso. »

mute dei cavalli trovava sollievo alle cure del regno; e non avendo nè dottrina sufficiente[1] da concepir l'importanza di siffatti studi, nè fermezza atta a favorirne l'incremento contro l'apatia o l'ignoranza dei suoi cortigiani, per nulla concorse al progresso che già sin d'allora facevano in Francia gli studi.[2] La venuta del Pussino accadde inoltre in un tempo ove Richelieu già al suo termine declinando, disturbato dalle congiure dei favoriti, dalle frequenti rivolture che avvenivano nelle province, e dalle strettezze dell'erario, poco avea l'animo propenso alle geniali discipline, così che a malgrado di sue favorevoli disposizioni, di quelle del soprintendente Desnoyers verso quell'artefice, e dell'accoglienza che questi ebbe dal re a San Germano, egli si trovò sopraffatto dai raggiri dei rivali, a lui inferiori in abilità di pittura, ma superiori in abilità di maneggi; uomini avvezzi alle mene della cabala, soppottieri e appaltoni, i quali vedendo di mal occhio introdursi presso al re sì valente maestro, tutte assembravano le forze loro, onde o colle imposture della saccenteria, o coi veleni della calunnia levarselo dinanzi.[3] E, per vero dire, se si

[1] Egli fu versato nella musica e nel disegno ma non comprese l'importanza sociale delle belle Arti. Si legge nelle Memorie di Mlle de Montpensier, che Lodovico XIII componeva le parole e la musica che faceva cantare in corte tre volte la settimana, ed aveva scritta la partizione de' quattro primi salmi tradotti da Godeau. Fu altresì narrato dal P. Calmet, che quel sovrano aveva egli stesso disegnato il ritratto di Claudio Dernet, pittore di qualche celebrità, amico del Callotta, sotto cui egli avea posta la seguente iscrizione: « Ludovicus XIII Francorum rex christianissimus manu sua fecit 11 Iulii 1634. »

[2] Essendosi divezzo da ogni lettura utile sin dalla gioventù, Lodovico XIII non aveva, al dir di Laporte, perfezionati collo studio i doni avuti dalla natura; onde non favorì nè le arti nè le lettere, quantunque dal Corneille si scrivesse sin dai suoi tempi la tragedia del *Cid*, e dal card. di Richelieu fossero gettati i primi fondamenti dell'Accademia delle Inscrizioni.

[3] Lodovico XIII, il quale nell'atto d'accogliere amorevolmente il Pussino erasi lasciate sfuggire queste parole « Voilà Vouet bien attrappé » aveva destata al sommo grado la gelosia di quel pittore, solito dapprima a

considera a quale scarso risultato si riducesse in realtà quella solenne chiamata del Pussino alla corte di Francia, per cui non solo la volontà del re, che poco era, ma quella di Desnoyers, e che è più, quella di Richelieu, avean posti in opera tutti gli espedienti della lusinga o dell'autorità, non si potrà a meno di paragonare al noto parto della montagna il fine di moti sì straordinari, e deplorare che un tanto uomo quasi a puro dileggio venisse da costoro involato agli studi di Roma. E di ciò forse fu cagione l'esser egli a tal corte capitato precisamente in quell'infausto intervallo che corse fra il cadere di Richelieu e il sorgere del Mazarini, quando uno ap-

vedersi tributare esclusivamente gli elogi della real corte. Quando poi con suo rescritto particolare in data del 20 marzo 1641 il re lo elesse a suo primo pittore,(*) ordinando che tutti gli altri non potessero fare veruna opera per S. M. senza prima avergliene presentati i disegni e ricevutine i pareri, la smania del Vouot non ebbe più limiti, ed egli si pose alla testa dei nemici del Pussino. Bisogna considerare che in un paese, ove la massa del popolo era ignara delle cose d'arte, tanto meglio riusciva ai detrattori di questo di screditarne le opere, quanto maggiore ne era l'abilità; perchè il di lui merito consistendo in una grandissima semplicità nel comporre e nel disegnare, unita a proprietà d'espressione e sobrietà d'accessorii, in che dimora il sublime, e poche essendo le persone atte a giudicare di siffatta perfezione, accadeva che i difetti dei di lui avversari fossero appunto quelli che gli facevano dal volgo anteporre all'altro, attratto com'era dal risalto e dal chiassoso dei colori e delle composizioni, dall'esagerazione delle mosse, dal lusso degli ornamenti. Di fatto leggiamo nella sua vita, che avendo egli un giorno disapprovati, in un disegno di Lemercier architetto del re, certi ornati pesanti e informi da esso proposti per la galleria del Louvre, che avea ridotti a più sceltezza e semplicità nello stile, come a maggior eleganza di proporzione, egli durò fatica a difendersi contro l'accusa intentatagli da quello, d'aver voluto compromettere l'onore del monarca colla parsimonia di sue invenzioni. E la sua lettera a M. Desnoyers che era un capolavoro di dottrina, accolta da lui freddamente, rimase di fatto senza risposta.

(*) Si deve qui osservare che nell'elogio del Pussino, premiato dall'Accademia di Rouen, il decreto reale, in cui Lodovico XIII nominava Niccolò Pussino a suo primo pittore, si trova negato, e l'autore dell'opera accusò d'errore il Félibien e tutti quelli che dopo di lui lo ripeterono. Ma le ragioni addotte in tale opuscolo non possono reggere appetto alla precisa asserzione di quell'autore, familiare del Pussino, la quale fu parimente confermata dai Bellori, anch'esso contemporaneo dell'artefice.

pena bastava a reggersi contro la potenza dei suoi avversari, ed all'altro molto ancor rimaneva da operare per istabilire la propria. Certa cosa è che le opere, allora affidate a quel gran pittore,[1] non furono degne nè di lui nè del patrocinio che, con tanta sonorità di parole, avea sembrato compartirgli un potente monarca. Convien notare inoltre, che avvezzo come egli era alla quiete della stanza di Roma, ove passava ore tranquille nelle delizie del silenzio e della meditazione, il suo spirito, uso ad occuparsi soltanto dell'arte, si trovava frastornato, e come scosso dal proprio cardine, dacchè vedevasi a un tratto così ravvolto tra le faccende d'una grande intrapresa, sollecitato continuamente, ed esposto senza veruna posa ai disturbi dell'importunità ed agli attacchi della malevolenza. E come se in terra straniera, non nella propria patria stato egli fosse, volgeva desioso il pensiero alla sua Roma, ed aprendo a quel dell'amico il proprio cuore, scriveva al Del Pozzo sperar egli di scuoter presto il giogo che si era posto sul collo, *per tornare a servire il suo caro signore e padrone.* « Giuro a V. S., continuava, che se io stessi molto tempo in questo paese, bisognerebbe ch'io diventassi uno strapazzone (*barbouilleur*) come gli altri che ci sono. Li studi, e le buone

[1] Il re gli ordinò egli medesimo due quadri, uno per la cappella di San Germano, nel quale egli rappresentò la *Cœna Domini*, e l'altro per Fontainebleau, opere ambedue che per la loro eccellenza bastavano a far giudicare quanta diversità corresse tra il Pussino e i suoi rivali, ma che pur si trovò notabilmente superata da quella del miracolo di San Francesco Saverio, fatta per la chiesa dei Gesuiti, eretta dal signor Desnoyers: e trovandosi nella medesima chiesa a confronto con quella del Pussino una tavola del Vouet, non valsero le smaccato lodi degli aderenti di questo che lo paragonavano a Guido Reni, a diminuire la meraviglia eccitata da quella del Pussino che, per vero dire, era di somma bellezza. Gli vennero inoltre ordinati i cartoni della gran galleria del Louvre, di cui non rimangono che gl'intagli, essendo gli originali stati distrutti nel ristaurare le volte di quella sala, ed otto storie del Testamento vecchio da ridursi in arazzi, i cui originali andarono smarriti.

osservazioni o delle antichità o d'altro, non vi sono conosciuti in verun modo, e chi ha dell'inclinazione allo studio ed al far bene, se ne deve certo discostar molto. »[1] A malgrado degli sconforti e delle persecuzioni incontrate in Parigi, la lealtà di quel generoso prevalendo all'inettitudine dei protettori, come alla perversità degli avversari, erasi il Pussino risolto a perseverare nelle opere intraprese, il perchè si determinò a sollecitare una licenza per ricondursi a Roma a prendere la consorte, verso cui lo traeva tenerezza e gratitudine.[2] E partiva a quella volta sul fin di settembre del 1642, ed eravi accolto con quella cordiale esultazione di fratelli a fratello, a lui ben dovuta in quella patria del genio. Poco dopo il suo arrivo egli vi ebbe notizia della morte del cardinal di Richelieu, avvenuta il 4 dicembre di quell'anno medesimo, e quasi che con lui spento si trovasse il principio vitale che sostentava quel monarca, in capo a pochi mesi Lodovico XIII lo seguì nella tomba.[3] Allora, considerandosi come svincolato dalle obbligazioni impostesi verso Francia, e sempre più sedotto dal soggiorno di Roma, e dai piaceri della vita domestica, egli si risolse a sottrarsi interamente alle cabale e ai disinganni delle corti, e re-

[1] *Lett. Pitt.* del Bottari, tom. I, pag. 380. In un'altra di Parigi, 20 settembre 1641, il Pussino gli fa le seguenti lagnanze: « La facilità che questi signori hanno trovato in me è causa che non ho tempo nè per soddisfare a me, nè per servire ad un padrone o amico, essendo impiegato di continuo a bagattelle, cioè a disegni di frontespizi di libri, o disegni per ornamenti di gabinetti, cammini, coperte di libri ed altre frascherie.... di maniera che pare non sappiano in cosa impiegarmi, *avendomi fatto venire senza disegno.* » (Tom. I, pag. 394 e 395.)

[2] Essendo un giorno il Pussino e la sua brigata stati assaliti presso Monte Cavallo da alcuni soldati romani, in odio dell'abito francese che ancora portava nei primi tempi del suo arrivo in Roma, e che poi abbandonò, egli ne uscì alquanto malconcio e ferito in una mano, ed avendo fatta quindi una grave malattia, venne con rara amorevolezza curato dalla famiglia di Giacomo Dughet suo compatriota, e più di tutti dalla di lui figlia Anna Maria, con cui per riconoscenza egli poi si accasava.

[3] Lodovico XIII morì il 14 maggio 1643.

sistendo con fermezza alle nuove proposte del soprintendente Desnoyers, che lo invitava a riprendere i lavori del Louvre,[1] antepose la gloria vera dell'arte all'efimera dell'ambizione, e attorniato dai dotti e dai letterati più cospicui della capitale, coi quali viveva in familiare consorzio, si rinchiuse nella tranquilla officina che sul monte Pincio, in uno dei più bei siti di Roma, erasi eletta.[2]

Si prova una sorta di soddisfazione nel vedere finalmente reintegrato nella propria sede, come statua greca in antico museo, quell'uomo insigne che, per le dimensioni di sua anima, era atto ad avvolgersi fra le corti quanto avrebbe potuto esserne un Catone o un Fabricio, di cui ebbe il carattere e l'indipendenza. E quantunque per giungere al sommo apice egli avesse dovuto attraversare una vita piena d'angustie, ebbe nulladimeno a riconoscere che niun travaglio di fortuna, niuna inopia di sussidio, potè aggravare sul suo spirito quel giogo immobilitante, e ridurne le forze morali alla prostrazione che egli provò in quel periodo di due anni, allorchè dopo aver lottato inutilmente contro la chiamata della corte di Francia, pur fu costretto al fine di piegare il collo, incalzato come era dalla volontà imperativa di Richelieu.[3] Ed è fatto degno di considerazione che le stret-

[1] Nella lettera che il Pussino scrisse a M. Desnoyers in tale occasione, colla data del 26 giugno 1644, è notabile questa frase: « Je n'irai jamais à Paris pour être employé comme un artiste à la journée, quand bien même on couvriroit mes ouvrages d'or. » Così terminò quel carteggio colla corte di Francia. Lodovico XIV mantenne al Pussino la pensione stata a lui conceduta dal suo predecessore. (*Mém. sur la vie du Poussin*, par M. Graham, pag. 79.)

[2] Una singolarità da non ommettersi in questo luogo, si è l'osservare che la casa del Pussino era precisamente situata accanto a quella di Salvator Rosa, ed aveva in faccia quella di Claudio Lorenese e degli Zuccheri. A poca distanza si trova la villa Medici, ove da Lodovico XIV fu fondata l'Accademia francese per lo studio delle arti, di cui si legge un'estesa relazione nella prima puntata del *London Magazine*.

[3] Non fu se non circa due anni dopo aver ricevuta la lettera del re.

tezze della povertà furon meno nocive al suo incremento intellettuale, che non la protezione di mecenati ignoranti, i quali inopportunamente applicando la di lui abilità, ed incompetentemente delle sue opere giudicando, per poco in lui non insterilirono quella vena, che, infusa sì feconda dalla natura, tanto era stata dallo studio accresciuta. L' influenza di questo artefice continuò nulla di meno ad essere giovevole alla Francia (avendo egli concorso o col consiglio, o coll' esempio a educare all' arte quei begl' ingegni di Lesueur, di Lebrun, di Mignard e di Giacomo Stella),[1] benchè meritamente sia il di lui genio dall' Italia rivendicato; perchè per essa egli sollevossi a quell' altezza di concetto che lo condusse a rinomanza, in essa compì la maggior parte de' suoi capolavori e di sua vita. Di fatto osserviamo che i più ri-

e quella di M. Desnoyers, in data del 14 e 15 gennaio 1639, che il Pussino si risolse a condursi alla corte di Francia; nè par vi si sarebbe forse determinato in quel tempo, e or con uno or con altro pretesto sempre indugiava: se non che, M. de Chantelou, suo amico, venuto apposta in Italia, lo costrinse, si dir di Félibien, a partir seco verso il fine del 1640. (*Entret. sur la vie des Peint.*, tom. II. pag. 333.)

[1] Dobbiamo qui rilevare un errore di Francesco Milizia il quale, con quella confidenza nel proprio giudizio che gli fece arrischiare proposizioni non sempre confermate dalla posterità, pretese che il Pussino non ebbe veruna influenza sull' instituzione della scuola francese. Basta aver la menoma notizia degli autori, alcuni dei quali contemporanei, che trattarono della vita e delle opere di quel grand' uomo, per convincersi del contrario. Gault de Saint-Germain nella sua vita del Pussino, considerato come capo della scuola francese (ediz. di Parigi 1806), ha citato uno squarcio di Claudio Nivellon, ove asserisce che l' istesso Lebrun era solito dichiarare, come da quel maestro erano stati diretti e fermati i primi suoi passi nella carriera della pittura, ed egli ne avea tanto studiata la maniera, che un suo quadro, rappresentante Orazio Coclite, era stato in Roma ed in Parigi attribuito al Pussino, il quale, allorchè dall' istesso Lebrun gli venne presentato, se ne mostrò piacevolmente sorpreso. L' erudito signor Gence nel suo articolo biografico del Pussino proferisce in tal modo la propria opinione: « Il ne cessa point de travailler pour la France, et l'on peut dire qu'il fut, par ce motif et par les conseils que Lesueur, Lebrun et Mignard reçurent de lui, le renovateur principal de l'art sous Louis XIV. »

nomati scrittori della storia pittorica tutti convennero in quest'istesso parere. Francesco Milizia afferma che, quantunque nato in Francia, « Niccolò Pussino si deve tenere per romano, perchè visse sempre e studiò in Roma; »[1] e così la pensarono il Cicognara ed il Lanzi, uomini altrettanto imparziali che eruditi, l'ultimo dei quali in omaggio all'assioma ormai generalmente riconosciuto esser vera patria d'un artefice la scuola ove fu ammaestrato, lo ascrisse alla romana.[2] I tre punti in cui si divide quest'articolo hanno sviluppata la verità di tale lor sentenza, dimostrando appartenere all'Italia la poetica immaginazione del Pussino per l'influenza di Gian Batista Marini, la sua erudizione per quello di Cassiano Del Pozzo, e inoltre averlo ascritto fra i nostri compatrioti la predilezione con cui l'istesso artefice alla patria adottiva pospose la naturale, la stima che nell'una rinvenne, il disprezzo che dall'altra lo repulsò.

I principali pregi del Pussino furono la composizione, l'espressione e il disegno; e fu detto il pittore degli scultori, perchè di fatto la maggior parte dei suoi dipinti sono atti ad esser facilmente ridotti in bassirilievi. Scrissero parecchi autori chè in gioventù egli alquanto considerasse le opere di Tiziano, studiando particolarmente sul bel quadro degli Amori collocato nella Villa Ludovisi, che, secondo essi, egli aveva non solo copiato a olio, ma modellato in creta, insieme con Francesco Fiammingo: la qual cosa fu negata da Giovanni Dughet, il quale disse avere soltanto il Pussino cercato di perfezionarsi sul naturale, sebbene questi convenisse con Félibien della stima che professava al gran Veneto;[3] ed in particolare

[1] *Diz. delle arti del disegno*, tom. II, pag. 274, ediz. di Bassano, 1822.
[2] *Storia pitt. dell' Italia*, tom. II, pag. 191.
[3] *Entretiens, etc.*, tom. II, pag. 317.

pel suo modo di trattare il paese. Egli parve essersi proposta la massima tizianesca, riferita dal Ridolfi: « Che il pittore doveva sempre nelle opere sue ricercare la proprietà delle cose, formando le idee di soggetti che rappresentino le qualità loro, e gli affetti dell'animo che meravigliosamente appagano il miratore: e che i bei colori non facevano belle le figure, ma il buon disegno. »[1] Le qualità che constituiscono il poeta morale e lo storico, possedute in grado eminente dal Pussino, dovettero per altra parte imprimere analogo andamento al di lui ingegno e fargli prendere in mira l'ordine e la convenienza delle composizioni, e la proprietà dell'espressione[2] con cui animava i suoi personaggi, pregi che

[1] *Meraviglie dell' arte*, parte 1, pag. 189. Il Ridolfi cita pure un altro detto del Tiziano, dallo scrittore per vezzo rivestito dello stile del seicento, ed è questo: « Che i buoni colori s'avevano a Rialto, ma il disegno stava nello scrigno dell'ingegno. » Lodovico Carracci professava pure l'istessa massima, ed essendo un giorno pregato dal Rinaldi di mettere dei colori fini in un quadro che gli dipingeva: « Buon disegno, rispose Lodovico, e colorito di fongo » volendo con ciò mostrargli quanto il primo fosse da antoporsi al secondo.

[2] Il senso squisito che il Pussino aveva dell'espressione, fu quello che lo condusse a rendere solenne giustizia al merito d'una fra le più belle opere del Domenichino, la *Flagellazione di sant' Andrea*, da esso dipinta nella chiesa di san Gregorio, la quale trovandosi collocata presso quella di Guido, rappresentante il *Martirio del santo*, veniva tutto giorno dagli scolari di questo screditata con ogni maniera di biasimo, così che alla sola tavola del Reni riducevano lo studio loro gli artefici di Roma. Il Pussino che, con sana critica ed animo imparziale giudicava di quell'opera, non lasciandosi sopraffare dal rispetto umano o dalla moda corrente, solo e primo si volse alla tavola dello Zampieri, e con vivo entusiasmo facendone in ogni occasione risaltare le purità del disegno, la dignità della composizione e la verità incomparabile degli affetti, fece aprire gli occhi al pubblico ed alla maggior parte degli artefici, sviati dalle declamazioni dei fautori di Guido. Il Domenichino, la cui salute era divenuta alquanto cagionevole, avendo udito riferire che un giovane forestiere di molta abilità faceva studi assidui sopra il suo quadro, si fece trasportare nella chiesa di San Gregorio, e senza articolargli il proprio nome, con esso a lungo si trattenne, sinchè più non potendo reggere al trasporto di gioia traboccante che egli dovette provare nel vedere, dopo tante ingiustizie, altamente riconosciuto il proprio merito, dettogli chi era, e con effusione d'affetto apren-

sempre vi si rinvengono, per quanto egli abbia mutato il luogo ed il soggetto della scena. Siffatto pregio che egli congiunse a una rara abilità nel trattare i temi nelle circostanze più nobili, ed evitando pure ogni affettazion nelle mosse, nei volti e nel colorito, lo ha fatto talvolta paragonare all'istesso Raffaello. Nelle maggiori sue composizioni suol essere evidentissimo l'intento che egli si prefiggeva, cioè di rinchiudere in una sola idea, a modo di avveduto oratore, le varie parti in cui si trovava diviso il composto, tutte raccogliendole nell'unità del principale concetto, moderandone l'espressione nei limiti del semplice, e dichiarando con atti simultanei le diverse circostanze che lo storico non potè riferire se non in modo successivo. Conformemente a tal pratica lodevole, le figure trovansi nella maggior parte dei suoi dipinti collegate da una successione di movenze, per cui vi si viene a formare un incatenamento che si estende dall'uno all'altro lato del quadro, ove le parti più remote sono richiamate dalle più prossime che debbon essere le più importanti, da cui, come da forza magnetica, sembrano avere ricevuto il primo impulso. Ingegnosissima era la teoria da lui propostasi, per preparare il proprio

dogli le braccia, e caramente al seno stringendolo, gli pose da quel momento un amore che più non si mutò, e fu del pari all'uno e all'altro onorevole. Nè andò guari che, durante le terribili persecuzioni sofferte dallo Zampieri, si offerse al Pussino altra opportunità di ristorarne la riputazione, essendo avvenuto che i frati di San Girolamo della Carità, indotti in errore dalle declamazioni degli avversari di quel maestro, portarono al Pussino il quadro della *Comunione di san Girolamo* da essi tenuto in una carbonaia, acciò egli di quello valendosi per la tela, un altro sopra ve ne dipingesse. Alla quale proposta forte maravigliandosi, anzi sdegnandosi il Pussino, percosso com'era dalle bellezze trascendenti di quel capolavoro, tosto lo fece onorevolmente reintegrare nel sito d'ond'era stato tolto, e a parte a parte spiegandone pubblicamente le rare perfezioni, non esitò di paragonarlo alla Trasfigurazione di Raffaello, ed alla Discesa di Croce di Daniele da Volterra, ch'egli promulgò i tre primi quadri della scuola romana.

spirito all' atto della composizione, e destarvi le impressioni che meglio gli parevano appropriate al tema. Aveva egli lungamente considerato il carattere dei modi musicali per mezzo di cui, al dir di Platone, gli antichi Greci, valendosi della misteriosa potenza dell' armonia, disponevano l' anima loro alle varie passioni, coll' applicare il modo dorico ai sentimenti gravi, il frigio ai veementi, il lidio ai piacevoli, e il jonico ai petulanti o ditirambici; così egli era uso variare nelle sue figure l' intonazione generale delle espressioni, e condurla con unità al preciso carattere dei vari soggetti che trattava, ingegnandosi, non solo di rappresentare passioni conformi alla circostanza dei personaggi intervenienti nella storia, ma di eccitarne, come di rimbalzo, la riproduzione nell' anima di quelli che le miravano: pregio che si riconosce eminente nelle opere del Pussino, perchè alle azioni vere per sentimento e per proprietà, colle quali egli cattiva il cuore ed ingenera l' ammirazione, seppe accordare uno studio profondo sulle fogge e sulle costumanze degli antichi. La massima principale da esso ordinariamente inculcata s' aggirava sulla nobiltà del soggetto. Non dover questo ricevere veruna qualità da altro artefice, ma aversi a pensare in modo nuovo, evitando un plagio più o meno avveduto. Ed affinchè il pittore possa dimostrare l' altezza del suo animo, aversi a scegliere non già azioni volgari, ma eroiche, acciò il di lui buon criterio appaia non solo nella grandiosità delle idee, e nella forma che egli v' imprimerà, ma nell' elezione medesima del fatto. L' alto concetto che il Pussino avea del ministero che la pittura deve attuare, gli faceva sprezzar non solo tutti coloro che l' avviliscono, prostituendola a soggetti bassi o insignificanti, ma quelli pure i quali troppo si contentavano del naturale, limitando all' esatta sua rappresentazione l' oggetto del

loro studio.[1] Nè è a dire che, trascorrendo egli nel difetto opposto, troppo donasse a certo ideale, che ai tempi del Fontana e del Cremonini, e più tardi sotto il Cortona, condusse l'arte in tanto abbassamento, ma avendo egli sempre seguito la natura nelle cose sostanziali, e meglio di molti altri studiandola nelle sue perfezioni, solo se ne scostava nelle parti che riconosceva evidentemente difettose.

Prima di cominciare una composizione storica, cercava Niccolò di fortemente penetrarsi dei vari autori che aveano trattato quel soggetto, affine di ben definirsene le condizioni di tempo, di luogo e di persone: indi soprastava alquanto a sè stesso, profondamente meditandone ogni circostanza, e allorchè ne aveva distribuite le figure sulla tela, tutte poi in particolare le disegnava dal vero, riducendone ogni menoma parte alla maggior perfezione. Quindi, affine di giudicare l'effetto prodotto dall'assembramento dei vari personaggi insieme uniti, soleva, come il Tintoretto, disporre sopra una tavola varie figurine di cera, che egli stesso panneggiava, e per cui potea giudicare non solo della convenevolezza dell'ordinamento, ma delle profondità, della prospettiva, dell'ombre portate, e degli sbattimenti che gli oggetti producono. Niuno fu certo più di lui severo osser- servatore del vestiario storico e delle altre condizioni fisionomiche d'un quadro, nella qual parte fu assolutamente irreprensibile, e ove, secondo Félibien, egli si mostrò superiore a tutti gli altri pittori non essendosi accontentato all'esattezza delle fogge, ma avendo altresì

[1] Egli replicava sovente che il Caravaggio era venuto al mondo per rovinar la pittura. Tale fu parimenti l'opinione di vari altri primari pittori, fra cui Annibale Carracci, il quale essendo un giorno richiesto del proprio parere sopra una Giuditta di quel maestro, di cui gli si lodava la naturalezza: « Non so dir altro, rispose, se non ch' ella è troppo naturale. »

avuto in mira le circostanze del clima, della contrada, delle armi, degli edifizi, e perfino del temperamento degli uomini illustri rappresentati. Fu soprattutto maraviglioso nel valersi ora del pallio, ora della toga, non come avviene alla maggior parte, con evidente studio, e spesso con affettazione, ma con sì ingenua semplicità, da credere che dei Greci e dei Romani egli fosse non già imitatore, mà contemporaneo. Del che andò tenuto al suo frequente versar fra le opere degli antichi statuari, attentamente considerando la maestà e la semplicità di quei loro panneggiamenti, che nelle varie vedute sempre tornano tanto graziosi e rispondono tanto bene per ogni verso. Una delle cagioni più immediate dell'incanto che su noi producono le opere del Pussino, e che di prima presa non si giunge a ben intendere, sta nello studio diligente che egli fece sulla prospettiva aerea, per cui si abilitò a definire la precisa distanza che gli oggetti hanno fra loro, la qual cosa dà una piacevolezza tale alle sue composizioni, che l'occhio sembra spaziarvi liberamente, e le figure si staccano insieme senza veruna confusione. Ne' di lui quadri ciaschedun colore non pretendendo oltre il grado imposto dalle leggi prospettiche, si rimane al suo luogo senza pregiudicare agli altri, i lumi si trovano subordinati fra loro in modo progressivo, ed i riflessi non hanno se non l'azione derivante dall'esatto riverbero che gli oggetti possono tramandare. In quanto al colore, sebbene abbia il Pussino dimostrato in varie opere che agevol cosa sarebbegli stata il condurlo a maggior perfezione, pur convien dire che, fedele alle pratiche della scuola romana, posponendo lo sfarzoso del tingere al severo del disegnare, egli si allontanasse dai Veneti, così nel trattar la mestica, come nell'introdurre le grandiose masse di lume e d'ombra che quelli praticarono. Nel modo di rischiarare le sue composizioni egli

aderì d'ordinario con maggior parzialità alla maniera di Raffaello e di Giulio Romano, rappresentando gli oggetti a lume aperto, ove non possono apparire certe differenze spiccanti di chiaroscuro che fra loro contrastano con forte opposizione, e il più sovente con quella poca ragionevolezza sì frequente a incontrarsi nelle opere moderne, ove anzichè mostrar maestria, discoprono l'inattitudine nell'artefice che, a guisa di ciurmatore, alle realtà della scienza antepose i prestigi della ciarlataneria. Pochi fra i pittori poterono pareggiare l'espressione del Pussino, per cui ebbe a lodatori il Félibien, il Passeri e il Bellori, come di Raffaello lo erano stati il Mengs, l'Algarotti, il Lanzi e il Lazzarini. Simile al più antico padre dell'espressione pittorica, Leonardo da Vinci, soleva il nostro artefice, tra la frequenza del popolo e lungo le vie di Roma, ritrarre in un suo cartolare gli schizzi delle figure e delle movenze che più gli andavano a genio. Qualora poi nel consorzio della vita gli avveniva incontrarsi in qualche scena ove, o per luttuose o appassionate vicende egli assistesse ad alcuna repentina manifestazione d'affetti, sendo dotato di buona ritenitiva, ne facea tesoro, onde a forza di osservazione più che nella pittura dei corpi giunse a valere in quella degli animi, di cui non v'ha sentimento dichiarato dalla fisiologia, ed accessibile alla pittura, dove egli non si mostrasse eccellente. Gli studiosi dell'arte lodano più particolarmente in lui certa squisitezza propria dei profondi osservatori, pregio del Sanzio, che consiste nell'esprimere quel preciso grado d'appassionamento che dovette appartenere ai personaggi d'una storia, e conviene all'importanza della parte che vi ebbe ciascuno, come pure all'accorgimento con cui le diverse movenze riescono a dimostrare ove la passione è sul nascere, ove in tutta la veemenza, e ove già si riconosce sul termi-

nare. La finezza di tali pregi d'arte, che richiedono erudizione nell'osservatore, e sfuggono all'ignorante, stabilisce la varietà di giudizi da cui si dichiara nei suoi vari gradi la capacità degli intelligenti, poichè, come nota Giovanni Stobeo, un occhio suol essere superiore all'altro nel discernere il meglio delle pitture, o ciò avvenga per naturale perfezione, o per esercizio d'arte che ne rende i cultori più idonei a giudicarne le bellezze. Per la qual cosa essendo da un uomo rozzo detto un giorno a Nicomaco non parergli bella la Venere di Zeusi, « Guardala co' miei occhi, gli rispose, e ti parrà una divinità. »[1] Ecco perchè i dotti rinvengono in Raffaello e nell'antico, tali pregi che sfuggono al volgo: questi si ristà alla superficie delle cose, si appaga d'un colore florido, e non capisce se non le mosse estreme ed esagerate; mentre gli altri colla scienza loro penetrano nelle intime perfezioni, antepongono al colore le finezze della forma e dell'espressione, e sentono il merito della proprietà delle attitudini nei menomi loro accennamenti. Ma pochi anche fra' migliori conseguirono sì rara eccellenza. Essa non appartenne se non a quelli che fecero della perfezione dell'arte il solo scopo di loro vita, com'era il Pussino, dal quale sin dall'infanzia ella era con tanta bramosia ricercata, che mai non se ne stancava, e niuna ora eragli di maggior delizia di quelle che durava al lavoro:[2] nè col deporre della tavolozza

[1] « Haud omnibus vivendi idem iudicium est. Nam visus visu, vel natura perfectior est vel exercitatior arte, ad discernendum meliora. Nempe ad formas speciesque iudicandas pictores ingenio sensuque plus valent. Quemadmodum Nichòmacum aliquando dixisse ferunt ad rudem quemdam qui sibi Zeuxidis Helenam non pulchram videri dixerat, ita loquutus fertur: « Sume tibi meos oculos et Deam existimabis. » (Jo. Stobei, *Sermones ex codic. manuscript, emend. etc. — De Venere et Amore.*)

[2] Ben diverso da *coloro* che, deposto colla tavolozza ogni pensiero importuno dell'arte, al teatro, se non alla bettola, corrono a divagarsi della

cessava lo studio di lui, a cui il passeggio fra le antichità di Roma, o la compagnia degli eruditi, o la lettura dei dotti volumi eran solo sollievo ad una vita che tutta dedicò alla gloria anzichè al lucro, avendo in ogni tempo mostrato il generoso suo animo, non solo nella modicità della mercede che egli stesso attribuiva alle proprie tele, ma nella restituzione di quanto eccedeva la somma da esso prestabilita.[1]

Lo studio dell'antico fu dal Pussino condotto al grado elevato, ove primeggiò Raffaello. Come questi, egli considerò che difficil cosa gli sarebbe stata immaginare figure di maggior bellezza del torso di Belvedere, dell'Apolline, del Laocoonte, della Venere Medicea, opere prodotte dai Greci nel periodo più sublime dell'arte; e si persuase che raro essendo rinvenire eccellenza di forme in modelli mercenari, agevolmente gli verrebbe fatto di cader nel volgare loro, qualora egli cessasse dalla considerazione dell'antico; ma forse non avvertì abbastanza che tale studio doveva essere perfezionato sulla natura, come quella che fu prima maestra ai Greci medesimi, le cui opere, come osserva Longino, dalla natura soltanto ebbero essenza, nè furon da veruna dottrina esclusivamente preparate, per esser nell'ordine

giornata di lavoro, ovvero sospirano con impazienza verso quella beata pace domestica che per ventiquattr' ore gli sottrae alle molestie dell' officina.

[1] In opposizione a quei tali che non curando nè la dignità dell' arte, nè la propria, strapazzano il lavoro a furia, intendendo a carpire anzichè a meritare un salario da essi sollevato a guadagnerie che mal nè Raffaello nè il Domenichino conobbero. « Ayant mis un prix raisonnable à son travail, il étoit si régulier à ne prendre que ce qu'il croyoit lui être légitimement dû, que plusieurs fois il a renvoyé une partie de ce qu'on lui donnoit, sans que l'empressement qu'on avoit pour ses tableaux, et le gain que quelques particuliers y faisoient, lui donnassent envie d'en profiter. Aussi on peut dire de luy, qu'il n'aimoit pas tant la peinture pour le fruit et la gloire qu'elle produit, que pour elle-même, et pour le plaisir d'une si noble étude et d'un exercice si excellent. » (Félib., tom. II. pag. 368.)

delle cose che, solo al vero mirando, possa l'arte toccare il suo scopo.[1] E qui deve aver luogo un'importante considerazione del signor De Piles, il quale paragonando l'intento pittorico di Raffaello, con quello del Pussino e d'Annibale Carracci, ne definisce a tal modo la differenza. Raffaello formò la sua maniera grandiosa sulle statue greche che al suo uscire dalla scuola del Perugino lo ridussero sul retto sentiero. Sul principio egli vi fece sopra uno studio esclusivo: ma accortosi in progresso che la via della pittura differiva da quella della statuaria, non serbò degl'insegnamenti di questa, se non quanto era strettamente necessario, del rimanente sempre egli andò scostandosene, a misura che nell'età e nella dottrina si facea provetto. Tale differenza è notabile nei quadri dei suoi diversi periodi, gli ultimi dei quali più evidentemente s'accostano al carattere della natura. Il Pussino ed Annibale Carracci si ritrassero invece dall'imitazione del vero, a misura che più s'innamorarono dell'antico, e sarebbe stato il meglio che eglino avesser fatta una cosa senza ometter l'altra; mentre Raffaello non solo seppe impossessarsi del bello e del grandioso dei Greci, ma vi aggiunse una grazia che egli traeva dalla natura, e che non sempre potè dirsi l'attributo dominante nelle opere degli altri due maestri.

[1] « Natura quæ magna sunt constant, nec ulla doctrina comparari possunt, et una ars ad illa consequenda intendit; ita a natura comparatum est. » (Dionys. Long., part. II et VII.)

DELLA FAMA

ACQUISTATA E DIPINTA DA GUIDO RENI.

Fra le simboliche credenze della mitologia, che alle più astratte condizioni dell'umana essenza attribuirono forme e sembianti, furono dai poeti elevate agli onori divini la Fama e la Fortuna. Tale culto allegorico, per cui, al dire di Pausania, ebbero quelle possenti e capricciose Dee e templi e sacerdoti, la prima in Atene, la seconda nell'acropoli di Corinto,[1] avrebbe mostrato un maggior grado di verità relativa, se ambedue sull'ara medesima fossero quivi state adorate, come quelle che con pari accecamento distribuiscono i loro favori fra gli uomini.

L'ardimentosa immaginazione di Pindaro fu quella che prima ascrisse fra le Parche anco la Fortuna, atteso la maggior potenza a lei conceduta sul destino dell'uo-

[1] Pausan., *Viaggio stor. della Grecia*, lib. I. La Fortuna ebbe vari templi anche presso i Romani. Due gliene furono edificati da Servio Tullio, uno nel foro Boario, l'altro sulla riva del Tevere: Faustina moglie di Marco Aurelio riedificò quello consecrato dalla Repubblica alla *Fortuna Muliebre* sul luogo ove Coriolano erasi incontrato con Veturia: Spurio Carvilio console, avendo trionfato degli Etruschi, dedicò un tempio alla *Fortuna Forte*; e fu quella Dea ivi adorata sotto i vari titoli di *Vergine*, di *Virile*, di *Mammosa*, di *Dubbia* ec.; di questa presso Ovidio:

Convenit et Servis. Serva quia Tullius ortus,
Constituit Dubiæ templa propinqua Deæ.

mo. Bizzarra, fantastica, intrattabile, curante meno chi più le tien dietro essa ricerca più chi meno se ne cura, compiacendosi in dimostrare sfrontatamente di bastare sola a far vece di merito o di virtù. A pari volo sul suo corso stravagante sta a lèi dappresso la Fama.[1] Simile talvolta, dice uno de' più begl'ingegni del secolo decimottavo,[2] a sfacciata meretrice, spontaneamente si fa essa incontro a coloro che meno a lei pensavano, i quali con ragione si meravigliano dei favori ottenuti, mentre nulla fecero a meritarli: in capo a pochi anni però vengono tali persone generalmente stimate superiori a quelle che, avendone avuto il merito, non li poterono ottenere.

È vera disgrazia alla virtù quel rimanersi talora sepolte negli annali del genere umano le azioni di tanti oscuri cittadini, e il non essere facil cosa risalire ai nascosti autori dei grandi risultamenti. Non riuscirebbe forse impossibile rinvenirne taluni nella storia; e certo sarebbe maniera di scriverla alquanto nuova, narrare i grandi effetti e personaggi da cui stimaronsi prodotti, ed accanto a questi palesare poi le vere cagioni e gli agenti occulti per cui ne furono realmente. Da tale storia, in certo modo *sotterranea*, deriverebbe la rettificazione di molti pregiudizi, come pure la riparazione di parecchie ingiustizie fatte con buona fede dalla generale opinione nel trascorso delle età.

Se con tale scopo fosse novellamente considerata la storia pittorica, forse avverrebbe di osservare quante volte rimasero oscuri e negletti i più pregevoli ingegni,

[1] Sovente si fa anche sua guida; e ciò avviene quando, congiunta alla tromba, la Fama stringe in mano la spada, come, al dire del Malvasia, la rappresentò Angelo Colonna nelle case degli Albergati di Bologna: « Nella sesta (stanza) dipinse la fuggitiva Fortuna afferrata pei crini e incatenata nel piede da una violenta Fama armata di spada e di tromba. »

[2] Il principe di Ligne.

a' quali soltanto e non sempre fu fatta riparazione dalla posterità. Alcuni di essi, che l'intera lor vita invano tentarono disarmare l'invidia a forza di capolavori, non sono ancora giunti in oggi alla stima di cui furono degni; mentre ad altri di pari merito sempre sorrise la Fortuna, e da fedele seguace di essa, la Fama promulgò le opere loro colla più istancabile predilezione.

Fu tra questi ultimi Guido Reni. La bellezza, la forza, il naturale ingegno, e quella grazia innata, che innavvedutamente e come per incanto s'impadronisce dei cuori, erano doti di lui sin dall'infanzia, e ad esempio di quanto venne da un antico scrittore narrato d'alcun artefice, la protezione del Cielo si manifestò sul giovinetto con fenomeni straordinari. La fama di lui incominciò colle opere. Maturo anzi stagione, il suo raro ingegno irritò il Calvart, ingelosì i Carracci, e stupì d'ammirazione ogni persona che per professione o per diletto all'arte attendesse. Il *Deposto di croce* e l'*Elemosina di san Rocco*, da esso copiati allorchè era ancora discepolo di Annibale, dimostrarono a questo che non più come tale, ma sibbene come competitore lo avrebbe d'or innanzi a reputare; e allorchè Lodovico, più amorevole verso Guido, minutamente lo ammoniva nei precetti dell'arte: « Taci, gli diceva Annibale, taci in tua malora; non gl'insegnar tanto a costui, che presto ne saprà più di tutti noi. Ricórdati, Lodovico, che costui ti vuol far sospirare. »

La *Caduta di Fetonte* nelle case degli Zani, e soprattutto la *Storia di san Benedetto* a San Michele in Bosco lo chiarirono maestro; e nella copia della *Santa Cecilia* di Raffaello fatta pel cardinale Santi-Quattro, ed inviata a Roma, fu da tutti que' professori trovata d'una pastosità e morbidezza, di cui era deficiente l'originale medesimo. Allorchè poi il comune di Genova gli allogò la famosa tavola dell'*Assunta*, a lui affidata in con-

correnza con Lodovico Carracci, l'eccellenza di quell'opera, la novità del gusto di quel colorito, l'arditezza del disegno, la bellezza impareggiabile delle teste destarono la stupefazione generale, e l'invidia stessa ne fu attutita. Lodovico, posato l'animo, e di rivale fatto ammiratore, esclamò avere Guido superato sè stesso, ed essere da quind'innanzi per dar che pensare a qualunque adoperasse mai pennello. Gli altri Carracci, il Domenichino, il Guercino, il Calvart, il Garbieri, tutti vi furono, vi fu tutta Bologna; la città risuonò d'encomi, gli artisti rimasero attoniti ed atterriti; e la sua fama si estese in Italia e oltremonte.

Impossibile, non che difficile, pareva il potersi ancora arrogere a tanta gloria. Ciò che ad ogni altro era impossibile, fu a Guido solo conceduto. Il celebre *Ratto d'Elena*, dipinto per Filippo III re di Spagna, venne giudicato opera ancor più maravigliosa. L'ammirazione diventò entusiasmo; le lodi si cambiarono in adorazione; una moltitudine innumerevole vi trasse con furore, non solo dalla capitale, ma dalle città circonvicine, dalla Romagna, dalla Venezia, dalla Lombardia: i più celebri poeti e letterati concorsero a gara a celebrarla; e le commissioni affidategli con lettere di proprio pugno da' principi e da'sovrani piovvero da ogni lato d'Europa. I due maggiori monarchi del Cristianesimo lo invitarono a gara agli stipendi loro; i cardinali, i vice-legati, i papi stessi praticavano familiarmente nel suo studio, e lo facevano coprire in loro presenza; e Paolo V, come Urbano VIII, rinnovarono a suo riguardo le distinzioni che Giulio II e Leon X avevano usato con Michelangiolo e Raffaello.

Quando, a cagione delle differenze insorte tra monsignor tesoriere e Guido mentre egli operava alla cappella di Monte-Cavallo, erasi questi ricondotto a Bologna,

venne l'affare del di lui ritorno al Pontefice trattato, come da potentato a potentato, per mezzo del cardinale governatore di quella città, diplomaticamente deputato a tale missione. Il principe della pittura trattò col principe della Chiesa; la dignità col genio. Tornò Guido a Roma, e vi fu accolto con trattamento da sovrano. Molti cardinali, inviatigli i loro legni ad incontrarlo fino a Ponte-Molle, gareggiarono a ricondurlo come in trionfo tra le loro mura, in cui venne ricevuto dal popolo con vive dimostrazioni di giubilo, e immediatamente visitato dai principi del sacro collegio e dai primari cittadini: a questa corrispose la benevola accoglienza di Paolo V.[1]

La fama di Guido era divenuta senza pari. Non solo la patria sua, ma l'Italia, ma l'Europa avevano fisso lo sguardo su di lui. Le commissioni d'opere importanti nel suo paese, e quelle particolarmente che concernevano al comune di Bologna, gli furono sovente date per acclamazione di popolo. Ogni opera uscita dalle sue mani era accolta con applauso universale, e inventariata nel numero delle più nobili creazioni dello spirito umano. Se si volessero insieme adunare tutti gli scritti, sì in verso che in prosa, composti in suo onore dalle più dotte penne di quel tempo, vi sarebbe da formarne volumi. L'estimazione di cui godeva presso i suoi (la più difficile ad ottenersi da chicchessia) era generale in ogni

[1] Le pitture del Reni avevano inspirato a quel pontefice i seguenti versi, che vennero stampati per suo volere espresso colle altre sue poesie, avendo egli voluto, si conoscesse a quel modo la di lui stima per quel pittore:

DE PICTVRIS GVIDONIS RENI IN SACELLO EXQUILINIO S. D. N. PAVLI V.

Ut trahit, ut retinet, defixaque lumina fallit,
Quod Renus celso fornice pinxit, opus!
Pictorem celebras, hæres immotus et anceps;
Ambigis an sculptor, an sit utrumque simul.
Sculpta putas quæ picta vides, sic undique pulchre
Prominet eximia perlitus arte color.

classe di cittadini. Mai non usciva di casa, che tosto non fosse attorniato da numerosa comitiva accorrente a fargli corteggio: ed egli, che schivo era di tali onorificenze, soleva perciò evitare le strade più frequentate, e per quelle più solitarie dilungarsi, o la mattina per tempo o sul posar del sole. « Non s'intraprendeva dal pubblico opera grande, dice il Malvasia, che dal suo consiglio non fosse autorizzata. Non si rappresentava da cavalieri giostra o torneo, che serbatogli appartato e riguardevol luogo, non vi s'invitasse. »

Pochi artefici videro durante la vita estendersi tant'oltre la fama loro: e pari sarebbe stata la di lui ricchezza, se dall'infelice passione del giuoco non fosse stato continuamente assorto il frutto di sue gloriose fatiche, sì che possa dirsi essersi in quello solo mostrata a lui avversa la fortuna.

Il soggetto del presente capitolo è stato suggerito da quello del quadretto di Guido collocato nella Galleria torinese; essendone paruto omaggio al chiaro maestro dare un cenno sulla fama da esso acquistata prima d'illustrare quella da esso dipinta.

In tal grazioso pensiero ha Guido espressa la messaggera di Giove, che posando appena il manco piede sul globo, dà fiato alla tromba, e con possente remigio si slancia a volo tra gli spazi aerei. La fantasia dei maggiori poeti gareggiò nel descrivere questa divinità da essi tanto adorata. Ovidio nelle *Metamorfosi* ne situò l'abitazione a mezzo l'universo, fra la terra, il mare e le regioni celesti, sul triplice confine del mondo, da cui si vede tutto quanto accade in qualunque luogo più lontano, ed ove ogni menoma voce penetra sino a lei.[1] Virgilio la disse un mostro orrendo, smisurato, al

[1] Orbe locus medio est, inter terrasque, fretumque.
Cælestes plagas, triplicis confinia mundi etc. (*Metam.*, lib. XII.)

quale sotto ogni penna da cui è ricoperto, stanno altrettanti occhi vigili, risuonano altrettante lingue, si sollevano altrettante orecchie: Dea che vola stridendo nelle ombre della notte fra il cielo e la terra, nè mai declina gli occhi al sonno, cui rinvigorisce la mobilità, cui cresce forza il cammino; piccola e timorosa da prima, a un tratto si solleva divenuta colossale, penetra nelle viscere della terra, e nasconde il capo fra le nuvole.[1] Guido, come già Stazio e Valerio Flacco, sembra avere ritratto dalle descrizioni di que' sommi poeti l'idea che ne espresse. Tale enorme figura, che giganteggia immensamente sul disco della terra, fatta sgabello a' suoi piedi, e che tutta l'adombrerebbe sotto le vaste ali, vista su questa tela è però poco più alta d'un palmo. Quella tromba, la cui mole smisurata avrebbe due volte l'estensione che è tra il capo di Buona-Speranza e il capo Nord, ed il cui rimbombo sarebbe capace d'assordare in un momento tutte le nazioni sul suolo tremefatto a' lor piedi da una sola vibrazione di quell'abisso di bronzo, quella gran tromba ha qui richiesto il più sottile pennello di Guido ad effigiarla. E che è quivi il mondo? Questo teatro illimitato di desiderii senza fine, di smoderate ambizioni, eccolo quale deve apparire (e assai più piccolo ancora) agli occhi del suo Creatore. Eccolo quale apparirà un giorno anche ai nostri, quando la campana avrà suonato in questo mondo un'ora che, per noi, solo avrà termine nell'eternità: quando alla cura inesausta delle cose terrene che passano momentanee, succederà a un tratto lo stupore agonizzante di chi le posponeva alle celesti che durano eterne: quando al sogghigno ironico dell'incre-

[1] Fama, malum quo non aliud velocius ullum,
Mobilitate viget, viresque adquirit eundo:
Parva metu primo, mox se se adtollit in auras,
Ingrediturque solo, et caput inter nubila condit etc.
(*Æneid.*, lib. IV.)

dulità avrà succeduto sulle stesse labbra lo spaventoso boccheggiamento del disinganno. Tale forse fu veduto dal pio Goffredo nella mirabil estasi in cui si trovò rapito nei campi di Palestina, allorchè Ugone dall'alto delle sfere facendogli abbassare lo sguardo:

> Chlna, poi disse (e gli additò la terra),
> Gli occhi a ciò che quel globo ultimo serra.
> Quanto è vil la cagion che alla virtude
> Umana è colaggiù premio e contrasto!
> In che piccolo cerchio e fra qual nude
> Solitudini è stretto il vostro fasto!
> Lei, com'isola, il mare intorno chlude;
> E lui, che or ocèan chiamate, or vasto,
> Nulla eguale a tai nomi ha in sè di magno,
> Ma è bassa palude e breve stagno.

L'idea che espresse nel quadro della *Fama*, venne da Guido replicata in quello della *Fortuna*, che stende il suo volo intorno all'orbe terracqueo. L'una e l'altra sono degne d'un'immaginazione piena di poesia. La figura della Fama era forse da lui ideata per qualche volto o altro sito elevato ove si vedesse di sotto in su. Essa appartiene alla di lui seconda maniera, con una tenerezza di tinte che, senza dare nello sbiadito, è mirabilmente atta ad esprimere un corpo immerso nella più pura luce. Vaghissima forma aerea nel colore, aerea nell'atto e nell'abbigliamento. I leggeri svolazzi dei panni agitati dall'aria sentono il brio di Guido innestato sulla fecondità di Alberto Durero, le cui opere, copiose e piene di fantasia, furono durante quasi due secoli, quella vena inesausta cui attinsero gl'ingegni d'ogni nazione.

La freschezza di tale pittura si è così ben mantenuta non ostante il trascorso d'oltre a due secoli, che pur ora sembra uscita dallo studio dell'artefice; e mal s'apponeva Lodovico Carracci quando, contro il parere

di Guido, asseriva aversi a pensare un anno intero a dare una pennellata di biacca. Gli scuri alquanto risentiti del primo, e l'uso smoderato della terra d'ombra fanno sì che, essendo le opere sue annerite, vadano ogni giorno scemando di loro bellezza: mentre i chiari di Guido han preso col tempo quella tinta giallognola che fa patina sì graziosa e naturale, e che pare aversi ancora a sostenere in tale grado per molti secoli.

DELLA PROSPETTIVA

PRESSO GLI ANTICHI E I MODERNI.

I.

I lunghi dissidii che insorsero fra gli eruditi dello scorso secolo sul grado a cui si elevarono gli antichi nella cognizione della prospettiva, debbono meravigliare chiunque ne abbia considerate le pitture, o scorsi i libri, che sopra tale materia essi ci tramandarono. Alcuni scrittori, fra cui primeggiano il rinomato architetto Perrault, Daniello Barbaro nel libro della *Pratica*, Paolo Lomazzo nel *Trattato della Pittura*, e il dotto portoghese don Pedro de Fonseca, asserirono non averne quelli avuta la menoma contezza: altri coll' ab. Dubos, Klotz, Sallier, Algarotti e Millin, acconsentirono a concederne loro qualche idea, ma rozza soltanto e superficiale; attribuendo ai moderni il perfezionamento a cui più tardi attingea questa scienza. Formavano i primi l' opinione loro su vari freschi delle Terme di Tito, di Pompeja e d' Ercolano, ove gli erramenti in cui cadevano que' prischi artefici suggerivan loro un' induzione generale, che, per tal motivo appunto, dovette riuscire erronea. Le loro investigazioni si estesero altresì sopra un gran numero di gemme, di medaglie, e di bassirilievi; e più particolarmente su quelli della Colonna Trajana, ove avendo ripetute le stesse osservazioni, ne deduceano le stesse

conseguenze. Quantunque l'autorità di tali scrittori sia stata menomata dal dissentimento di quelli, altrettanto dotti, che loro succedettero, pur crediamo che questi secondi si trovino ancora lontani dal vero, e che solo dopo l'accurata disamina fatta sulle reliquie dell'antichità da uomini altrettanto sagaci che diligenti, i quali conobbero i nuovi tesori rivelati in questi ultimi anni dalla classica terra della Magna Grecia, sia nel nostro secolo emanata la sentenza che parve ormai unificare le opinioni degli scienziati su tale argomento.

Gli scarsi segni a noi tramandati dalla pittura antica non offrono alle nostre congetture fondamento bastevole onde giudicare, altrimenti che per induzione, delle notizie prospettiche possedute da Apelle, e dagli altri migliori maestri della Grecia, mentre siamo autenticamente informati, da Plinio, che le tavole di quel gran pittore già trovavansi logore e intarlate sin dal secolo di Augusto: « *Consenuit Apellis tabula carie.* » Dovette però la rinomanza loro fondarsi sull'assoluto complesso di tutte quelle qualità che insieme unite, e solo insieme unite, possono far perfetti i lavori del pennello. Infatti, nel manifestarci le sue opere, la natura, ce le presenta, come di ragione, nell'assoluta eccellenza di forme, di colore, di chiaroscuro, e di prospettiva che la caratterizzano, onde è soltanto coll'esatta e compiuta riproduzione di tal maraviglioso esemplare, fatta dall'arte, in tutti e singoli questi riguardi, ch'essa può aspirare a divenirne emulatrice. Il perchè per quanto fossero stupende per ogn'altro pregio artistico le pitture di Zeusi, di Parrasio e di Protogene, non è possibile ch'esse giungessero a conseguire quell'universalità di lodi che a noi pervennero attraversando i secoli, se le composizioni di quei maestri fossero state prive d'una qualità altrettanto necessaria all'eccellenza loro quanto lo siano il disegno e

il colorito; mentre è assioma riconosciuto nell'arte pittorica non potere una storia, anzi una sola figura, senza la verità prospettica, rendere la verità naturale. È però vero che quand'anche si tenga come indubitabile che i maestri della primaria epoca greca fossero dotti di tal'arte, gli è pur lecito supporre che nelle età susseguenti ella cadesse in desuetudine, o non si praticasse se non da quelli di prima riga; la qual supposizione spiegherebbe gli errori notati da Claudio Perrault e dai suoi settarii sopra alcune delle antiche pitture murali a noi pervenute. Per altra parte anche lo stesso Plinio ci avverte che i pittori quadraturisti non solevano anticamente riputarsi i migliori, essendone poco stimata la condizione, il che deve indurci a giudicare individuale anzichè generica l'ignoranza che in essi talvolta riconosciamo. Onde ne consegue che l'accagionarne in complesso tutta l'antichità sarebbe altrettanto ingiusto e irragionevole che se fra qualche centinaio d'anni le scempiaggini d'alcun nostro decoratore d'appartamenti, considerate dai posteri, facessero loro pronunziare la medesima condanna su tutti i pittori dell'età presente. Questo è, a parer nostro, l'abbaglio in cui caddero gli scrittori che pretesero aver dimostrata l'ignoranza degli antichi nella prospettiva, sia che l'esagerazione di tal sentenza derivasse da superficialità nella disamina, o da preoccupazione nello spirito; sia che, per non essersi la vita loro protratta oltre il periodo del secolo decimottavo, lor mancasse l'occasione di riformare la propria opinione sulle opere (evidentemente di migliori artisti) che si scopersero in epoche più recenti. Il perchè ci siamo qui proposti di passare a breve rassegna alcuna fra le principali opere di pittura, scultura e numismatica, che concorrono a rivendicare all'antichità un'importante prerogativa di cui era da molti benchè pregevoli autori,

stata, così illogicamente come ingiustamente, defraudata. Vedremo poi, innoltrandoci nel nostro lavoro, quali altri argomenti ci offra la storia delle cognizioni che ne dovettero avere i primari artefici della grand' epoca di Pericle.

II.

E principieremo l' assunto nostro dal far notare al lettore come uno degli uomini più distinti dello scorso secolo, quello che parve avere in sè riassunta la virtualità artistica del suo tempo, Raffaello Mengs, trovasse per l' appunto un' autentica dimostrazione della retta prospettiva degli antichi in quelle stesse pitture ercolanesi che ad altri avean servito di testo per sostenere la contraria opinione. Certo è che chiamando ad imparziale confronto fra le pitture dell' epoca greco-romana, quelle che furon lavoro d' artisti di maggior levatura, si mostra in essa evidente una positiva osservanza delle regole prospettiche. E citeremo qui in prima riga quelle menzionate da Pietro Santi Bartoli, nella descrizione che quest' archeologo ci ha lasciata d' un antico sepolcro romano, sulle cui interne pareti vedeasi dipinta una caccia del cervo, composizione animatissima, variata nei suoi episodi, e condotta colla massima regolarità, così nelle proporzioni delle figure, come nella ricorrenza delle linee; e quella, non inferiore, che l'Algarotti, favorevole agli antichi, proponeva in esemplare, a convincere un altro erudito che professava un parere opposto, la pittura di Coriolano trovata nelle Terme di Tito dove « la prospettiva, come apparisce nel campo e nel piano del quadro, è assai bene osservata. » Sono da ammettersi nella medesima categoria le famose Nozze Aldobrandine, ove la storia essendo tutta ordinata sopra l'istesso livello, nè potendovisi introdurre la gradua-

zione propria di quelle collocate sopra diversi piani, ciò nondimeno la notizia che l'antico pittore aveva della prospettiva vi si mostra nel proporzionato risalto da esso dato alle parti delle figure secondo la lor movenza, nel giusto sentimento dell'intervallo che le separa dal fondo, e più di tutto nella direzione regolare che hanno le linee dell'ara, del talamo, e del pavimento.

Concorrono poi più specialmente ad afforzare la nostra dimostrazione le pitture interessantissime che vennero dissotterrate in Pompeia dopo l'anno 1840, e di cui tutti gli scrittori, che condannarono gli antichi su quelle scoperte ai lor tempi in Ercolano, non poterono aver veruna conoscenza. Primeggia fra queste una di stile elevato, che si direbbe l'imitazione fatta da un pennello secondario di qualche opera classica dei buoni tempi. Essa rappresenta Giove e Giunone sul monte Ida, conformemente ai versi che si leggono in Omero. Trasandandone qui una minuta descrizione, perchè inutile al nostro assunto, noi ci limiteremo a rilevare l'esattezza prospettica con cui l'antico maestro segnava la colonna dorica da esso destinata a far piramidare il gruppo. Il capitello di questa è sormontato da un abaco a centina su'cui sporgimenti posano tre leoni. Il fusto della colonna è cinto da una fascia, a cui stanno appesi due flauti, due crotali, e un timpano, strumenti sacri ai misteri di Cibele, madre di Giove e di Giunone, co'quali ingegnavasi il pittore di adombrare il monte della Frigia, ove la tradizione mitologica diceva avvenuto il fatto. Non crediamo che sarebbe agevol cosa trovare la più leggera menda nel disegno di que' leoni, situati in luogo elevato dal livello della linea orizzontale, la cui posizione dovette offrire al pittore molte difficoltà prospettiche da sormontare per renderne con esattezza il sotto in su. Egli attese con eguale studio all'applicazione di tutti gli

altri canoni della scienza ottico-geometrica; cosicchè risalendo dalla copia all' originale, e da una in altr' epoca, dovrà il merito dottrinale dell' opera essere, come di dovere, attribuito al primitivo maestro, e mostrerà le cognizioni possedute da questo in un' età molto anteriore al dipinto che ci è rimasto.

Il pratico esercizio delle medesime teoriche trovasi in egual modo dimostrato dalle due studiatissime invenzioni architettoniche, dipinte a fresco sulle mura del tempio di Venere e di quello d'Augusto, ambedue nel foro di Pompeia. Limitandoci ad esse, per non eccedere nelle nostre citazioni, stimiamo che ogni persona versata nell'arte sarà di parere che quella gran varietà di sfondi, di penetrali, d'aditi, e di scompartimenti sia tale, per la nuovità e la difficoltà prospettica delle invenzioni, da potere argomentare con quanta valentia dovean gli antichi artisti applicare quelle scientifiche teorie alle opere della scena, e produrvi quelle illusioni che ci sono attestate dagli scrittori, e di cui parleremo più innanzi.

Un saggio egualmente luminoso lasciatoci dai pittori di Pompeia nella prospettiva, ci vien fornito da un'altra pittura murale che fu scoperta, circa al medesimo tempo, in quella dissepolta città. È in essa dipinta Arianna nell' isola di Nasso, e il suo ordinamento ha alquanta conformità colla descrizione fattane da Filostrato al capo XIV del Libro *De Iconibus*. Essendo la scena copiosa di figure, perchè Bacco vi appare accompagnato da un corteggio numeroso, nel quale si vede Sileno seguito dalla turba dei Satiri e delle Menadi, e non potendo il pittore ricevere verun ajuto dalle linee architettoniche non comportate dal soggetto, egli seppe ciò non ostante disporre i suoi personaggi in modo regolare sopra i diversi piani del quadro, senza verun altro ripiego che quello delle rispettive proporzioni ordinatamente graduate fra loro,

accusandovi per mezzo della tinta, condotta con progressivi valori, le debite distanze per cui faceva sfondare con naturalezza tutta la composizione. Osserveremo a tal proposito essere nell'ordine delle cose che la prospettiva aerea, perchè conseguenza di più sottile considerazione, s'affacci all'intelletto men prontamente che la lineare, la mancanza dell'una essendo per propria natura più sensibile che quella dell'altra in un soggetto. Il motivo di questo si è che la prospettiva lineare essendo sottoposta alle regole invariabili dell'ottica, si dimostra geometricamente, mentre la prospettiva aerea non può rigorosamente dimostrarsi a modo d'un teorema, e risulta soltanto dalla diligente osservazione che il pittore fa sopra la natura. Le opere in cui si manifesta questo pregio dovendo per conseguenza giudicarsi prodotte in un'età pittorica più perfetta, è lecito credere che l'Arianna in Nasso sia opera tale che, se non appartenne ad un'arte più matura, dovette almeno esigere maggiore studio che quella di Giove e Giunone sul monte Ida, e che quand'anche niun' altra di tal periodo e di tal carattere ne fosse giunta fino a noi, basterebbe questa sola a provare che le opere degli antichi maestri dovettero andar corredate di tutte quelle teoriche a cui nel rinascimento della pittura s'applicarono i moderni per condurla, sotto nuova forma, a nuova perfezione. Conforme al nostro è altresì su tal quistione il parere d'uno de' più rinomati archeologi moderni, il dotto Raoul Rochette, di cui non possiamo ricusarci la soddisfazione di citare le testuali parole. Nella sua lettera a M. Schörn, pubblicata nel 1845, parlando del pittore Agatarco egli così si esprime: « Jusqu'alors, en effet, comme l'a très-bien vu M. Ott. Müller, la peinture attique représentée par Polygnote et ses contemporains s'était distinguée uniquement par la science du dessin, par l'élévation du style, par la

profondeur de l'expression, sans rechercher les effets qui tiennent à la couleur et à la perspective; mais à partir du temps d'Agatharcos, dans les peintures duquel s'étaient montrés pour la première fois des effets d'optique portés jusqu'à l'illusion, les peintres grecs durent user des ressources de cet art nouveau qui, combinées avec le progrès du pinceau et avec la science du clair-obscur introduits dans l'école attique par Apollodore, produisirent les merveilles accomplies dans la génération suivante par le génie de Zeuxis et de Parrhasius. »

Si potrebbe affermare che tutte le pitture che vennero scoperte nello Stato Romano o in quello delle Due Sicilie, negli scavi praticativi in questi ultimi anni, siano a bella posta uscite dalle lor tenebre per validare l'opinione degli scrittori che si fecero a rivendicare la scienza prospettica degli antichi. Venne per tal pregio citata negli annali scientifici una pittura stata recentemente scoperta nella via della Fortuna in Pompeia, e che or trovasi deposta nel Museo Borbonico, nella quale è rappresentato Bacco con un fauno che preme le uve portategli da un giovine schiavo, mentre un fanciullo ne fa colare il vino in un'anfora fitta nel suolo. Il mondo erudito è stato altresì recentemente informato come per ordine del romano pontefice siano state fatte ristaurare e trasportare al Vaticano parecchie pitture storiche d'antichi artisti greci, in cui sono rappresentati vari fatti relativi al viaggio d'Ulisse conforme al racconto che ne fa Omero nei canti XI e XII dell'*Odissea*. Venne in tal occasione osservato « che altre volte era assai difficile trovare in Roma pitture di paesi e di marine autenticamente riconosciute greche; mentre in oggi possono ammirarvisi sette grandi composizioni molto studiate, in cui non solo la prospettiva è perfettamente osservata, ma ove tutte le parti vi sono maravigliosamente armonizzate fra loro. I

nomi dei personaggi celebri ivi espressi si veggono inscritti in caratteri greci sulla parte superiore del quadro. » Queste pitture, che, per la varietà dei loro pregi, debbono attribuirsi ad uno dei più valenti artisti di quella nazione, constituiscono un nuovo fatto da aggiungersi a conferma dell'argomento che trattiamo, fatto che nella nostra opinione ha tutta l'evidenza d'una cosa dimostrata, e che trova il principale suo appoggio in altra di pari evidenza, cioè che un popolo il quale attinse a gran perfezione in una delle arti, dovette, in virtù di una legge indeclinabile dello spirito umano, elevarsi al medesimo livello in tutte le parti che costituiscono l'imitazione della natura. Il medesimo instinto d'osservazione che induce l'artista a ritrarre sulla propria tela prima il contorno della forma, poi l'apparenza del colore che la riveste, quindi il chiaro-scuro che ve la fa tondeggiare, non può a meno d'indurlo a procedere innanzi nelle scoperte più recondite di sua arte, indagando con sottili investigazioni le cause scientifiche per cui la statura delle figure che ha innanzi cresca o declini a misura ch'esse s'accostano o si allontanano in una data linea; o perchè ne aumenti o scemi la vivacità de' chiari e degli scuri in ragion dell'azione o inazione del raggio luminoso. In tal condizione di cose la scoperta della prospettiva diviene una conseguenza necessaria dell'applicazione operata dall'artista di quella serie di fatti e d'osservazioni alle regole proprie della geometria e dell'ottica, a cui, sapendo quanto attendessero i Greci della grand'èra pittorica, non è da meravigliare che si facessero inventori di quella che spontaneamente deriva dall'una e dall'altra di tali scienze.

III.

Se dopo avere esaminato il valore prospettico delle pitture greco-romane, passiamo a dare un'occhiata ai marmi e alle medaglie di que'remoti tempi, ci confermeremo vieppiù nell'opinione che abbiamo emessa per combattere il parere degli archeologi che decisero questa quistione in modo sfavorevole all'antichità. E siccome anche le opere dello scarpello e del cesello ci mostrano quegli artefici versati in questa scienza, come già ci apparvero nelle pitture murali, così le une e le altre concorreranno reciprocamente alla ratificazione dell'argomento medesimo; essendo di sana logica l'inferire che se si mostrarono abili prospettivi nei bassirilievi, pur lo dovettero essere ne' dipinti; come se ne' dipinti, anche ne' bassirilievi. E nulla meglio dimostra che la necessità di tale studio è fra le prime idee che si destino nella mente di chi tenta ritrarre le creazioni della natura, quanto il rintracciare nelle più antiche opere dell'arte l'indizio de' tentativi che, fin da' suoi primordi, faceano gli studiosi della plastica. È visibile una tale indagine in molti de' bassirilievi trovati in Baja ed in Pozzuoli, ove si può notare che, volendo quelli ordinare tra le lor figure una serie di decrescenze prospettiche solevano addentrare più profondamente nella creta su cui lavoravano il contorno di quelle che volevano far comparir vicine all'occhio dello spettatore, mostrando in tal modo il sentimento della prospettiva insito nell' arte fin dal suo nascere, e prima che ne fossero enunziati i canoni. È per questo riguardo degno di speciale attenzione il bassorilievo in gesso che venne scoperto nel tempio d'Iside a Pompeia, sul quale è figurata Andromeda con Perseo. Si può notare in esso che la mano tenente la testa di

Medusa, e che doveva comparir sopra un piano più vicino al riguardante, si trovava, a cagione della verità prospettica voluta esprimere dall'artista, staccata in tutto tondo dalla superficie, come tuttor lo dimostra (essendo ella caduta) il cavicchio in ferro che anticamente ve la reggeva. Conviene però fare sopra tal genere d'imitazione un'avvertenza importante che emana dall'indole artistica che le appartiene. Non era corso guari tempo nella pratica del bassorilievo senza che dalla stessa ragion dell'arte venisse suggerito ai suoi cultori quanto di falso e di forzato s'avesse a riconoscere in tai lavori, detti *anaglifi* presso gli antichi, genere ibrido che pretende aggregare in sè ad un tempo i pregi della pittura e quelli della statuaria. E di fatto esso non ottiene nè il vago dell'una nè il tondo dell'altra, dovendo l'artista sopra una spessezza di pochi pollici produrre ciò che l'apparenza dà alla prima, la realtà alla seconda. Quelli, comprendendo di non poter far comparire le figure a una distanza fittizia invece d'una vera, evitarono, massime nei buoni tempi, d'introdurvele sopra diversi piani, e vi si limitarono ai ripieghi che il chiaroscuro, generato dal rialzamento delle figure più vicine produceva su quelle che si andavano scostando. E così conseguivano, benchè indebolite, le illusioni che si ottengono dal semplice disegno. Sappiamo però che gli antichi rinunziavano talvolta anche deliberatamente alle leggi della prospettiva ne'lor bassirilievi. Una tale rinunzia era giustificata dall'uso che faceano di questi a particolare fregio nelle volte e ne'frontespizi de'templi e de'palazzi, come pure ne'piedestalli delle statue e ne'meandri delle pareti, epperò ad un'elevazione che, essendo varia a seconda degli edifizi, avrebbe necessitata una varietà di punti di vista, del tutto impossibili ai mezzi dell'arte. E di fatto in molti dei bassirilievi che paiono

evidentemente destinati a figurare in maggior prossimità dell'occhio, vi si trovano le figure condotte non solo colla finezza di disegno propria delle cose dipinte, ma anche disposte con prospettica proporzione sul rispettivo piano, come è facile convincersene osservando la Battaglia delle Amazzoni al Museo Capitolino, la grande urna di Severo, le Ore di Villa Borghese, la Caccia di Meleagro a Montecavallo, e parecchi altri. Nè saremmo lontani dall'opinare che la mancanza di prospettiva, meritamente rimproverata alle storie della Colonna Trajana, fosse da attribuirsi all'impossibilità anzichè alla difficoltà che incontrava lo scultore di mantenere unità di prospetto in una serie di bassirilievi che dovea rivestire il monumento ideato da Apollodoro; mentre progredendo quelli sopra una fascia spirale che si circonfletteva sollevandosi gradatamente, progrediva e si sollevava con essi anche il punto di veduta, che quand'anche si fosse voluto stabilmente fisso in un dato luogo, male avrebbe corrisposto all'intento, stante l'arbitrario spostamento di chi lo riguardava. E tale, e non altro fu a parer nostro il motivo che indusse lo scultore dei bassirilievi a adottare il partito a cui egli s'appigliava. Si dichiarava di quest'opinione anche l'erudito antiquario inglese Martino Folques, e spiegò quell'apparente inosservanza delle regole ottiche con dire che, volendo l'artista far sì che le storie ivi rappresentate si distinguessero a certa distanza in figure chiaramente spiccate, dovette risolutamente rinunciare alle prescrizioni imposte dalla prospettiva, e ridurre molte cose dalla condizione reale, che loro apparteneva, a quella emblematica che meglio favoriva il proprio concetto. Per conseguire un tale intento egli impicciolìva gli edifizi, le fortezze, le torri, i ponti: ai meno faceva significare i più: poche case adunate divenivano una città: pochi soldati un esercito: poche navi una flotta. Per tal

modo egli ebbe campo a far che l'occhio del riguardante venisse più specialmente attratto dai fatti principali, alla cui grafica narrazione potè così dare maggiore sviluppo. Nè quello della Colonna Trajana è il solo esempio trasmessoci dagli antichi della sostituzione de' mezzi simbolici, fatta da essi ai mezzi reali, in identità di circostanze, mentre anche ne' rovesci di molte medaglie se ne trova ripetuta l'applicazione. Dalle quali cose risulta che quello, che da taluni era stimato errore, fu soltanto stratagemma, e che l'artista antepose il pittoresco al regolare per il buon effetto della sua opera. Non crediamo pertanto che il difetto di prospettiva riconosciuto nei rilievi della Colonna di Trajano sia da attribuirsi al tralignamento in cui le arti erano cadute a que' tempi, mentre ad ognuno è manifesto trovarsi in Roma parecchi altri monumenti di quell' epoca medesima che per tal riguardo sono del tutto irreprensibili. Citeremo fra questi i bassirilievi scolpiti nell' arco di quello stesso imperatore, che vennero giudicati prospetticamente intesi, e di pregevolissimo lavoro, da uno de' più abili architetti del secento, Giovan Batista Bertano, illustratore dell' opera jonica di Vitruvio. E aggiungeremo, che se il degenerare dell' età fosse stato cagione che lo studio della prospettiva avesse tralignato al punto da lasciarne segno in un monumento che riassumeva le glorie di quel principe, ed avea perciò dovuto occupare i migliori artisti de' primordi del secondo secolo, molto maggiore doveva essere siffatto decrescimento a' tempi di Settimio Severo, cioè un secolo dopo. Eppure la prospettiva de' bassirilievi che si vedono sull'arco a lui eretto presso il Campidoglio fu dal medesimo architetto trovata *buona, vera ed infallibile*, al pari di quella de' marmi che ornano l' arco di Tito e Vespasiano. Ora riepilogando il tenore di queste nostre osservazioni sulle opere della statuaria, anche qui possiamo liberamente inferire che

se i calunniatori della prospettiva antica avessero più accuratamente approfondite le loro esplorazioni sulle reliquie che sempre furono accessibili nelle vie e nelle piazze di Roma, essi avrebbero senza dubbio modificata un'opinione che i fatti da noi registrati dimostrano essere stata avanzata non senza rimprovero di leggerezza.

IV.

Passeremo ora a far qualche analoga ricerca sulle antiche medaglie. La perfezione delle opere prodotte dal cesello essendo conseguenza d'un incivilimento più raffinato, perchè derivante non solo da quella delle arti del disegno, ma di alcune scienze a lei sozie inseparabili, come la chimica, la mineralogia, la metallurgia, non è da meravigliarsi che solo ad un'epoca più avanzata abbia la numismatica attinto alla maestria di lavorío in cui era stata preceduta dalla pittura e dalla statuaria. Infatti conformemente alla ripartizione categorica proposta dal dotto Echel riguardo alle varie epoche di quell'arte, e prendendo le mosse dalla prima origine dell'imitazione presso i Greci, si può notare esser ella rimasta irretita dal tardo sviluppo inerente alle cognizioni scientifiche. La qual cosa la manteneva in una condizione inferiore finchè durò in quella scuola l'antico stile, detto eginetico, ossia fino alla venuta di Fidia, il quale, avendo, com'è noto, terminata la statua di Minerva per il Partenon d'Atene nel secondo anno dell'85ª olimpiade, fioriva perciò circa 438 anni prima della nascita di G. C.[1] Non dobbiamo pertanto meravigliarci se molte fra le me-

[1] Avendo egli rappresentato sè stesso nella figura d'un uomo calvo sui rilievi che ornavano lo scudo di quella dea, si può congetturare che tale statua fu da esso scolpita in un'età provetta, e che perciò abbia appartenuto al suo migliore stile.

daglie di quella età sono difettose nel disegno, e soprattutto nella prospettiva, il periodo del loro maggior perfezionamento dovendo, per le greche, decorrere soltanto dal regno di Filippo II di Macedonia fino alla caduta della repubblica romana, come per le romane computarsi da Augusto fino ad Alessandro Severo. Molte fra le antiche medaglie, prodotte nei buoni periodi, così della scuola greca come della romana, vengono a confermare l'opinione enunciata dalla maggior parte degli eruditi dell'età nostra su questo argomento. Esse mostrano quegli artefici abili nella prospettiva, le cui regole si fanno più malagevoli applicate alle opere della numismatica, perchè alla pianezza della superficie che osta a chi dee farvi sfondar le figure, aggiunge in essa la sottile minuzia della mano d'opera inerente al modulo.

Fra le medaglie antiche da cui meglio sia confermata la nostra proposizione, venne dal Troelich e dal Vaillant posta in prima linea quella di Seleuco, primo re di Siria, il cui rovescio rappresenta una Pallade sedente sopra un carro tirato da quattro elefanti, la quale con una mano scaglia un giavellotto, mentre coll'altra regge lo scudo. La figura della dea venne dal cesellatore modellata con tutte le degradazioni prospettiche richieste da un diligente disegno: i quattro elefanti, collocati con molto criterio artistico, si distinguono fra loro senza veruna confusione, e la ruota del carro, che offriva anche maggiori difficoltà stante la situazione in cui si trova, vi è figurata con tutte le ricerche dell'arte. Questa medaglia che fa parte della collezione della Biblioteca Imperiale di Parigi venne per tali pregi citata in parecchie opere di numismatica. Faremo quindi parola di quella ammirata dal Caylus, la quale mostrava sopra l'uno dei lati la testa dell'imperatrice Faustina moglie d'Antonino, e sul suo rovescio il Ratto delle Sabine, composi-

zione copiosa, ove le figure di molte giovani, che vanno fuggendo qua e là nello scompiglio di quella scena, si trovano collocate sui rispettivi piani con esattissima regolarità: elogio di cui è parimente meritevole la medaglia di Marco Aurelio e di Lucio Vero, ove que'due principi rappresentati sopra una quadriga sono preceduti da vari gruppi di soldati, i quali sfondano su quella superficie, colla verità che soltanto può ottenersi dalle osservanze prospettiche. Non si deve omettere in quest'elenco la medaglia che venne si particolarmente celebrata dal Buonarroti nella notizia da lui scritta sul museo numismatico del cardinal Carpegna, opera egregia stata coniata ai tempi dell'imperatore Gordiano Pio in Cesarea di Bitinia. Vedeasi sopra l'uno dei lati figurato un teatro, attorniato da un portico che dava accesso ad un tempio d'ordine dorico da cui era decorata la scena; lavoro di rara squisitezza, ove l'artefice avea dovuto procedere con sommo studio per collocare all'esatto punto di vista, in si ristretto spazio, un disegno architettonico di si complicata composizione. Nè da men di questa per identità di lavoro e di merito era la gran medaglia in bronzo già posseduta da un valente antiquario, M. Fauvel, in Atene, la quale rappresentava uno de'lati dell'Acropoli col teatro detto di Bacco perchè situato presso il tempio dedicato a tal nume sul fianco di quella rôcca. Anche nella raccolta di gemme incise, pubblicata dal celebre Mariette, osservando quelle inscritte nella serie ai numeri 95, 102, e 112, risulterà chiaro ed evidente il valor degli antichi nell'arte di cui trattiamo; ed è parere d'un valente archeologo dello scorso secolo, che la sola gemma nota sotto il nome di *Sigillo di Michelangelo* sarebbe bastevole a fermar l'opinione degli eruditi su tal punto di critica archeologica.

V.

In questa eletta di citazioni dedotte da opere grecoromane di varia specie, noi ci siam limitati, per non trascorrer tropp' oltre, alle più importanti e autentiche, lasciando ad altrui libito l'accrescerne il novero. Esse bastano però a dimostrare qual fosse il vario studio; e la varia abilità degli antichi nelle applicazioni ottico-geometriche a varie categorie dell' imitazione. Sembra che tal ordine di studi fosse in progresso di tempo invalso al punto di non solo indurre gli artefici alla perfetta osservanza delle regole nelle opere loro, ma di inclinarli, conformemente alla greca indole a ricercarne le sottigliezze, e talora anche le bizzarrie. Ne troviamo un opportuno esempio in quel simulacro di Giunone descrittoci da Luciano, il quale era situato a tal punto di vista che parea mirare chi lo considerava, seguir collo sguardo chi da lui si partiva, e se taluno da altra parte si volgeva; parea fare verso quello la medesima cosa.[1] Plinio parla d' una Minerva dipinta dal pittore Amulio, la quale teneva fissi gli occhi sopra gli spettatori da qualunque parte la osservassero; come pure d' una statua che vedevasi in un tempio di Chio, opera di Bupalo ed Antermo, il cui volto parea triste a chi vi entrava, ilare a chi ne usciva.[2] Lo studio della prospettiva e soprattutto della catottrica condusse successivamente quegli artisti alle altre invenzioni che in modo più o men diretto ne dovevano emergere, e col concorso della quale giunsero a produrre portenti o mostruosità, che erano atte a se-

[1] « In templo Syriæ deæ simulacrum Junonis erat quod si in adverso stans intuearis, ad te aspicit; si inde transeas, visu te sequitur: si alius quispiam aliunde intuetur, eadem erga illum facit. »

[2] « Dianæ facies, in sublimi posita, cujus vultum intrantes tristem, exeuntes exhilaratum putant. »

gnalare l' abuso anzichè l' uso di tal arte. Accenneremo fra i primi quella singolarità prospettica che, nel *Viaggio d' Arcadia*, narrò Pausania essersi vista in un tempio di Cerere, ove i sacerdoti mostravano a chi lo visitava uno specchio, incastrato nell' intonaco della parete a un tal angolo di riflessione, che chi vi si affacciava, invece di vedervi il proprio volto, vi mirava con sua maraviglia le immagini e il trono dei circostanti numi. Seneca parla d' un' altra rarità di tal genere, ove uno specchio mostrava al riguardante, non una sola immagine del suo viso, ma una gran moltitudine di visi simili al suo.[1] Altri gli ponevano innanzi una figura così spaventevole da farlo raccapricciare. Di siffatte ricercatezze della prospettiva che tengon dietro ai periodi di splendore e ne annunziano la decadenza, molti sono gli esempi presso i moderni: essi valgono a dimostrare una volta più l' uniformità del ciclo percorso dallo spirito umano nelle molteplici teorie che conducono all' imitazione della natura.

Dobbiamo però convenire che tra gli esempi fin qui da noi citati, niuno ve n' ha per cui si dimostri che la prospettiva fosse, com' era di fatto, coltivata presso i Greci nei periodi più gloriosi delle loro arti; mentre, non già le sole tavole d' Apelle, ma tutti i segni lasciati da quella pittura, distrutti dal tempo non possono ormai essere prodotti in giudizio. Volendo pertanto sostenere la nostra asserzione che le pitture di que' primari dovessero andar corredate d' ogni pregio artistico, senza eccettuarne un solo, dobbiam ricorrere a un' altra serie di documenti. Abbiamo dapprincipio notato che l' ammirazione destata non solo nella Grecia, ma in Asia e in tutta Italia, dai corifei di quella classica scuola, doveva costituire una positiva dimostrazione della lor dot-

[1] « Si unum ostenderis hominem, populus apparet unaquaque parte, imaginem suam exprimente. » (*Nat. Quæst.*, lib. I, cap. 5.

trina prospettica, senza cui la più eccellente pittura non presenterebbe allo sguardo che inverisimiglianze o deformità. Per nostra ventura, se le tavole d'Apelle e de' suoi pari non poterono sottrarsi alla falce dell' inesorabile distruggitore, vi si sottrassero i libri: e ciò che negavasi al pennello fu conceduto alla penna, grazie al cui intervento ci venne dato incontrare un ordine di prove altrettanto autentiche quanto potessero essere le opere d'Apelle, di Protogene e di Timante, e altrettanto proprie a convincere i più renitenti, della proposizione da noi propugnata. Plinio ci fa a tale riguardo un' importante comunicazione quando ci dice che uno dei più illustri greci, Panfilo, maestro d' Apelle, di Pausia, di Melanzio e d' altri sommi, inculcava ai suoi discepoli essere la geometria parte essenziale della pittura, e senza essa non poter questa toccare alla perfezione.[1] Nè saprebbesi in qual altro modo qui interpretare il vocabolo *geometria* se non applicandolo alla prospettiva, la quale, anche nei luoghi ove gli antichi intendean parlare degli effetti da questa prodotti, la chiamavan non già *prospettiva*, il cui nome non esisteva nel loro idioma, ma *geometria* ovvero *ottica;* poichè l'una e l'altra concorrono egualmente alla sua essenza. Dell'applicazione della parola, e della realtà dello studio, troviamo un esempio assai notevole nella celebre avventura di Fidia e d'Alcamene che ci racconta uno scrittore greco. Essa dimostra ad evidenza che i precetti di Panfilo non si limitavano soltanto all' insegnamento della prospettiva lineare, ma si estendevano altresì a quello più difficile della prospettiva aerea. Ecco il fatto. Avevano gli Ateniesi allogata a quei due scultori una statua colossale di Minerva da porsi in mostra sopra un' alta colonna presso il suo tempio, intendendo che sa-

[1] « Pamphilus primus in pictura omnibus literis eruditus præcipue aritmetice et geometrice, sine quibus negabat artem perfici posse. »

rebbe consacrata alla dea quella delle due che, per comun giudizio, fosse reputata la più elegante.[1] Alcamene, ignaro dell' ottica e della geometria, conducea quel marmo con tal sottigliezza di contorni, che, standone in prossimità, nulla di più vago potea vedersi. Fidia, al contrario, versatissimo nelle due scienze, avendo considerato che l'apparenza della forma si sarebbe alterata sotto la duplice azione dell' aria e della distanza, accusò risentitamente le fattezze della propria figura, ne enfiò le nari, e ne tenne le labbra aperte, in modo che parendone il volto convulso e carico a chi da vicino la guardava, poco ci corse che il popolo, stimandosi da quello schernito, non lo prendesse a sassate.[2] Ma ve-

[1] « Quæ, judicio omnium, elegantiæ primas ferret. »

[2] « Alcamenes, geometriæ et optices expers talem deam fecit ut nihil eam prope aspectantus elegantius fieri potuisse judicaverint. Phidias autem circa plurium artium species versatissimus, præcipue tamen in opticis et geometricis, considerans pro ratione altitudinis totam quoque rerum faciem immutari, labia deæ aperta finxit, nares ejus convulsas, et cætera ad hunc modum. » (Tzetzes. Chiliad. VIII, *Hist.*, 193.) Il fatto della Minerva di Fidia si trova rinnovato in una statua della Vergine, che quelli di Forlì ordinavano allo scultore Clemente Molli, per essere collocata sopra un' alta colonna avanti alla chiesa detta la *Madonna del Fuoco*. Giunto appena l' artefice in quella città avendo fatto scassare il simulacro marmoreo, e rizzarlo alla meglio sulla piazza ove dovea sorgere il domane, accorreano tosto intorno ad essa quei cittadini, avidi d' esaminarla da vicino, ma nel vederla poco più che semplicemente dirozzata, e anche oltremodo colossale, e stimando perciò l' opera fatta con trascuratezza proruppero in amare lagnanze contro lo statuario, il quale fattala con panni ricoprire, senz' altro da essi si allontanò. E avendola il giorno dopo a suo luogo ridotta, e fattala scoprire alla presenza d'una gran moltitudine, disse con voce forte: « Ora è il tempo di vedere e di giudicare. » Et in effetto, dice lo Scannelli, ella riuscì del tutto confacevole al gusto universale in riguardo della proportione che ottiene con la colonna, come della bella simetria et naturalezza che la stessa figura mostra in sè stessa conservare. » (*Microcosmo della Pitt.*, lib. I, pag. 37.) L' inferiorità che ebbe Alcamene con Fidia, l' ebbe per la medesima causa Luca della Robbia con Donatello, quando a sua concorrenza fece i quattro bassi rilievi rappresentanti alcuni putti intenti ai canti e ai suoni, per la cantoria dell' Opera di Santa Maria del Fiore. Luca, meno versato nella prospettiva aerea, condusse i suoi con sì diligente e squisito lavoro, che chiunque vedeali a poca distanza gli giudicava di gran lunga superiori

nuto il giorno della prova, e poste le due statue alla medesima altezza, vide ognuno con molta meraviglia ope-

n quelli di Donato; il quale, meglio avveduto, e conoscendo dover essi figurare in sito alto e lontano dall'occhio, gli avea trattati più largamente e più profondamente, cosicchè e l'opera e l'accorgimento dell'artefice, aveano l'approvazione degl'intelligenti, e Donatello la palma sul proprio rivale.

Fra le vessazioni con cui l'ignoranza dei committenti amareggiava la vita degli artefici debbon pur figurare quelle sofferte dal gran Murillo per opera dei Francescani di Siviglia. Egli avea dipinto per la lor chiesa una gran pala rappresentante la Concezione della Vergine, che, al dir del Palomino, fu una delle sue più belle. Quando il pittore la facea trasportar nella chiesa, da ogni parte sbucavano i frati accorrenti, che tanto meglio credean vederla quanto più da presso la vedeano. Ma avvistarla o mostrarsene malcontenti fu la cosa stessa. L'opera era strapazzata, duro e greggio il volto della Madonna. Ricusarono perciò il quadro e, su tutto, il suo prezzo. Murillo senza replicare parola chiese il permesso di farlo collocare, solo per un istante al suo posto. Non osarono i frati negargli tal favore. Ma a misura che la Vergine e i Cori angelici si elevavano sull'altare, si operava a occhi veggenti una metamorfosi che avea del miracolo; e quando la tavola fu giunta al sito, tutte le figure vi si mostraron rivestite di quella pura bellezza e soave espressione propria dell'insigne maestro. Allora questi dichiarò che avrebbe fatta riportare la tela a casa sua. Instanze e preghiere per parte degli uni; rifiuto ostinato per parte dell'altro. Dopo molte parole e molte contese s'intromettean nella disputa alcuni onorevoli cittadini, che inducevano l'artefice a cedere il quadro, e i frati a pagarlo il doppio. Metà del prezzo per la tela, l'altra metà per la lezione. Citeremo ancora un ultimo esempio perchè fornitoci, non più dalla statuaria, ma dalla pittura, e in uno de' più abili suoi maestri, Antonio Vandyck. Avea l'insigne artefice presentato ai canonici della collegiale di Courtray un quadro da essi ordinato con dentrovi la *Crocifissione del Signore*. Dotto della prospettiva, e consapevole de' riguardi imposti dalla distanza a cui dovea figurare, egli avea trattata la sua pittura con pennello grandioso, e a botte risentite; ed essendosi quelli, come rozzi nelle cose dell'arte, portati a considerarla molto accosto, parve loro sì sconcia, che, facendosene beffe e chiamando lui pittore da sgabelli, non ne vollero udir motto, e lì solo lo piantarono, per quanto ei gli scongiurasse di volerla veder prima a sito, e giudicarne poi. Rimasto l'artefice in compagnia del legnaiuolo, che dovea conficcare il quadro, n'era questi mosso a compassione di lui, che vedea starsi lì mezzo tra il confuso e l'indispettito, e volendolo pure a suo modo racconsolare, gli diceva amorevolmente che non se ne desse fastidio, perchè ne avrebbe sempre ricavato il proprio danaro, con vendere quella tela per farne usciali o paraventi. Ma divulgatosi il fatto, ed essendosi condotte a visitar l'opera del Vandyck persone esperte nelle cose del disegno, meravigliate di tanta maestria da un lato, e di tanta ignoranza dall'altro, queste ad altre, e poi ad altre ancora narrandolo, tutte talmente la lodarono che, venuta quella

rarsi in esse una subitanea metamorfosi: e quella d'Alcamene parve di tratto divenuta altrettanto meschina e deforme, quanto bella e grandiosa erasi fatta quella di Fidia. Onde il primo n'avea pubblico biasimo, pubblica lode il secondo.

Un'altra prova sulla pratica avuta dai Greci della prospettiva, e, ciò che più monta, della prospettiva aerea ad un'epoca molto anteriore ad Alcamene, ci è fornita dalla celebre sfida pittorica avvenuta fra Zeusi e Parrasio. L'inganno che la cesta d'uva rappresentata dall'uno produsse sugli uccelli dell'aria attraendoli a beccarla, e quello in particolare che induceva l'altro ad alzar la mano per tirare la cortina da cui pareva in parte ricoperto il quadro del suo competitore, dimostrano che l'arte greca, come quella che già era molto innoltrata nello studio della figura umana, già si dedicava a quei raffinamenti più ricercati che il bisogno d'estendere il proprio dominio suol suggerire agli imitatori della natura. Infatti è evidente, scrive E. David, che que' due grandi maestri si proponeano soltanto di vincere le difficoltà della prospettiva aerea per mezzo di scorci e di mezzetinte adattantesi agli oggetti inanimati, anzichè alle figure vive.[1] Essi provavano vicendevolmente le proprie

tavola a grandissima rinomanza, da ogni parte le genti traevano in folla ad ammirarla. Ravveduto allora il capitolo, e stimando far atto di segnalata riparazione all'egregio pittore, lo invitava con molta insistenza a dipingergli le pale di tutti gli altri altari della collegiale. Ecco la risposta che egli fece a que' canonici, che, per non menomarne il sapore, poniamo qui colle stesse parole in cui la riferisce il libro del Descamps: « Mais Vandyck leur répondit sèchement qu'ils avaient assez de barbouilleurs dans Courtray et aux environs; qu'ils n'avaient que faire de venir à Anvers; et que pour lui il avait pris la résolution de peindre désormais pour des hommes, et non pour des ânes. » Lo scrittore termina la sua narrazione con queste ingenue parole: « On prétend que ce dernier mot *formalisa* un peu le chapitre. »

[1] « Il est visible que ces deux grands maitres avaient seulement pour objet de vaincre les difficultés de la perspective aérienne, au moyen des raccourcis et des demi-teintes. »

forze in quei processi pittorici, che, secondo ogni verisimiglianza, erano stati fino allora intentati, mentre, senza tal circostanza, si sarebbero potuti misurare nelle figure dei numi e degli eroi che ambedue sì egregiamente rappresentavano. L'istessa induzione può altresì applicarsi ad un'opera d'Apelle, descrittaci da Plinio, le espressioni del quale non parranno menomamente esagerate se si avverte che si riferiscono al primario di que' maestri, in un tempo ove, dall'età di Zeusi, avea la prospettiva dovuto notabilmente progredire in quella scuola. Aveva egli rappresentato nel tempio di Diana Efesia la figura d'Alessandro il grande e, conformemente ad una pratica adulatoria che, rinnovata dai Greci, si è talor riprodotta fra' moderni,[1] egli lo avea rappresentato cogli attributi di Giove, e tenente un fulmine nella destra. Le dita, dice lo scrittore, sembrano fatte di rilievo, ed il fulmine essere fuori del quadro: « Digiti eminere videntur et fulmen extra tabulam esse. » Tali parole dimostrano chiaramente quanta dovess'essere l'abilità di quell'egregio artefice nei vari generi di studi prospettici che son necessari a disegnar con giustezza gli scorci, perchè egli abbia dato al braccio di quella figura una verità di sporgimento da meritare un tanto encomio da un tanto conoscitore. Ciò indurrebbe a credere che Plinio, quantunque vivente ai tempi di Vespasiano, pur

[1] La bassezza degli artisti verso i re si manifestava sotto varie forme: ora gli rappresentavano trasportati in cielo sul dorso d'un' aquila, segno d'apoteosi: ora, al dir di Servio, cingevano loro il capo col nimbo che attribuivano ai loro numi « Deorum aut imperantium capita. » Augusto venne rappresentato cogli attributi d'Apolline. Duole il dover riconoscere che uno di questi scandali venne dato dal nostro Canova il quale avendo ricevuto l'incarico di far la statua di Ferdinando I. re di Napoli, lo rappresentava sotto il mito di Minerva; cosicchè quello spregevole monarca, che non avea neppure i primi elementi delle scienze e delle lettere, veniva mascherato sotto il prototipo della Dea della Sapienza.

fosse ancor giunto in tempo a veder egli stesso quella famosa tavola che, quantunque intarlata, pur potea serbare tuttora segno del dipinto, come nel Cenacolo delle Grazie, benchè quasi cancellato, parte dal tempo e parte dalla barbarie degli uomini, pur si trova anche in oggi l'orma del genio di Leonardo. E quello che vie meglio c'induce a tale credenza si è il leggere in questo scrittore che molte pitture di Zeusi, epperò appartenenti ad un'epoca più remota, si conservavano in Roma con molta venerazione per l'antichità loro. Anzi Petronio, parlando d'alcune mani di Zeusi, da esso quivi vedute, dice che « non le avea potute guardare senza rabbrividire, parendo esse ancor vive come fossero dipinte di jeri. » Uno de'due quadri di cui il primo era stato fatto per i Crotoniati, l'altro per gli Ateniesi, ove quel maestro aveva rappresentata Elena moglie di Menelao, era stato collocato in Roma sotto il portico detto di Filippo.

Tra gli allievi di Panfilo, che meglio approfittassero delle dottrine geometriche applicate alla pittura, si dee computare Pausia. Il capolavoro di questo maestro, le cui tavole all'encausto fecero l'ammirazione di tutta la Grecia, era probabilmente nel novero di quelli che, durante l'edilità di M. Emilio Scauro, furono per di lui ordine trasportati a Roma a tutela dei debiti da cui era gravata la città di Sicione, e che andarono a ornare il portico di Pompeo. Era in quel dipinto rappresentato un sacrifizio di tori. Pausia vi facea prova di due suoi nuovi trovati, che ambi gli riuscirono felicemente. Si vedeva sul primo innanzi della composizione la figura d'uno di quegli animali, posta, non già di profilo, ma in faccia, epperò in una movenza assai difficile a esprimere prospetticamente, e n'era così ben disegnata la corporatura, che malgrado lo scorcio inerente a quel punto di vista,

se ne comprendeva assai bene la lunghezza.[1] L'altro suo trovato fu che, scostandosi egli dalla consuetudine che aveano quegli artisti di segnare con colori vivi e chiari gli oggetti che voleano far venire innanzi, tenendo bassi quelli che gli attorniavano, affinchè spiccassero per contrasto, egli invece ottenea l'istesso rilievo per le cose vicine, dipingendole con colori scuri, e ombreggiandole con tinte congeneri, per cui con molta maestria ne mostrava le membra rilevate sul piano, e in certo modo solide nella stessa frattura.[2] Espressioni che definiscono ad evidenza l'opera della prospettiva, per cui una figura che si offrirebbe alla vista come affranta e sproporzionata, acquista proporzione e solidità, se posta al punto ottico da cui si dee considerare.

Gli elogi che lo stesso scrittore dà a Ludio, pittor di paesi e d'architetture, debbono, in grazia della filiazione che unisce all'arte greca l'arte romana, farne inscrivere le opere tra quelle che, d'una sola impennata, Plinio involava all'edacità del tempo, e ammetterle nella serie di prove su cui si fonda la proposizione che qui propugnamo. Infatti quando esso c'informa che quel valente quadraturista, dipingendo le pareti delle case romane vi rappresentava ville, porticati, giardini, canali, paesi con alberi, colline e selve, animando quelle vedute con figure che esprimevano i passatempi della caccia, della pesca, o della vendemmia; e che un uomo d'alta intelligenza, qual era Plinio, ci dichiara che tali pitture erano belle e dilettevoli; se taluno pur voglia affermare, ciò non ostante, che esse venissero con tal maestria composte da chi non conoscesse di prospettiva, converrà

[1] « Adversum eum pinxit non transversum, et abunde intelligitur amplitudo. »

[2] « Totum bovem atri coloris fecit, umbræque corpus ex ipso dedit, magna prorsus arte in æquo extantia attendens, et in confracto solida omnia. »

che il medesimo si faccia pure a sostenere una di queste due proposizioni; cioè, che quel dottissimo fra gli antichi sia stato invece o un ignorante, o almeno un impostore, non distinguendo nella prima ipotesi il brutto dal bello, o volendo nella seconda far credere bello il brutto, e non solo ai suoi contemporanei, ma anche ai posteri: dovrà quindi dimostrare che varie generazioni d'uomini, i quali, da Augusto in poi, videro le opere di Ludio, tutti invariabilmente sieno stati privi della facoltà intuitiva, e del più comun criterio per divenirne ammiratori appassionati. Cosicchè solo accumulando inesorabilmente assurdità sopra assurdità, e sostenendo un'inverosimiglianza coll'altra, potrebbe colui procedere innanzi nella sua denegazione.

VI.

Una tal conseguenza si applica, e forse anche più estesamente in ragion del numero dei giudici chiamati a decidere la quistione, all'incredulità con cui tutti quelli che impugnarono su tal punto la scienza degli antichi accolsero la dichiarazione che da vari scrittori ci venne fatta rispetto alle illusioni che producevano le lor pitture teatrali; come se fosse possibile ammettere ad un tempo che niun popolo sia mai giunto alla finezza di sentimento con cui i Greci giudicavano delle cose d'arte, e che quei medesimi alla cui sentenza Apelle e altri gran maestri sottoponeano i lor capolavori, non avessero poi bastevole intelligenza per giudicare se le scene dei loro teatri rendessero o no il vero nella rappresentazione delle architetture, e nelle vedute di paese, come apparivano agli occhi loro nel naturale, siccom'è verisimile. Ma anche una tale verisimiglianza, che dovremmo dir certezza, venne rivocata in dubbio, con asserire che, stante

la primitiva semplicità di que' tempi, fosse il popolo di facile contentatura per l'opera pittorica, com' era per la meccanica; e che, a quanto aveavi di manchevole all'occhio, egli supplisse coll' immaginazione. Ora domandiamo se v' ha probabilità che i Greci, i quali eran sì appassionati dei ludi scenici, che la sola rappresentazione di tre tragedie di Sofocle costava loro più danaro che non l'intera guerra del Peloponneso, e che nelle opere della pittura o della statuaria non mostravano apprezzare che i più rari capolavori, si tenessero poi per soddisfatti della più infima mediocrità nella sola pittura scenografica. E tale avrebbe senza dubbio dovuto dirsi la loro, qualora gli artisti non vi si fossero conformati alle regole prescritte dalla prospettiva. E tale supposizione diviene tanto più inammissibile, quanto è più ovvio l' avvertire che, per dare un retto giudizio sulle opere della pittura o della statuaria, è necessario, se non un apposito studio, che non può essere generale, almeno un primo grado di educazione artistica, solita a volgarizzarsi nelle masse in quelle contrade ove fioriscono le arti; mentre per giudicare se un porticato sfonda con verità, se una scena è regolarmente espressa, e, come usa dirsi, vi si passeggia dentro, basta, anche in uomini rozzi, la più comune intelligenza. Ora sarebb' egli possibile che quegli oggetti producessero l' effetto del vero sulla retina degli spettatori greci,[1] il cui occhio era in tutto conforme al nostro,

[1] Plinio ci fa parte di un caso per cui si dimostra che la verità degli scenari antichi non seduceva soltanto il giudizio degli spettatori uomini, che gli riguardavano, ma estendeva altresì la sua azione su quello degli spettatori animali, che, essendo quei teatri all' aria aperta, vi avevano accesso. Narra quello scrittore essere stata sì grande l' evidenza d' un tendone dipinto in occasione degli spettacoli dati in Roma da Claudio Pulcro, che alcuni corvi, ingannati dalla naturalezza d' un tetto ivi dipinto, volassero verso quello per posarvisi sopra: « Habuit scœna ludis Claudii Pulchri magnam admirationem picturæ, quum, ad tegularum similitudinem, corvi decepti advolarent. » (Lib. XXXV, cap. 4.)

se i loro artisti, nel dipingere gli scenari, avessero tenuto un andamento opposto alle condizioni della visione, valutando le degradazioni a capriccio, e il chiaroscuro a rovescio del naturale. Poichè allora come adesso l'inosservanza delle regole ottiche, nelle scene d' architettura o di paese, dovea porre in mostra non già un ordinamento degradato e simmetrico, ma una congerie informe e scompigliata d' alberi, di colonne e di pilastri da non produrre la menoma illusione. Il perchè sapendo che questa era al contrario portata alla più viva evidenza nei teatri greci, e massime in quelli più famosi d'Atene, di Megalopoli e d' Epidauro, dobbiam conchiudere che quegli abili scenografi, siano stati ad un tempo abili prospettivi.

Un fatto che innegabilmente lo dimostra è quello narrato da Vitruvio parlando degl' incanti che produssero le architetture dipinte da Apaturio nel teatro dei Tralliesi, detto *Ecclesiasticon*, ove è forza riconoscere che le maggiori difficoltà di tale pittura vennero da lui superate. Nel perimetro di quell' aula egli avea figurate, invece di colonne, varie statue di centauri in atto di reggere l' architrave. Vi si vedeano le volte innalzantisi arditamente, i fianchi del fastigio sporgenti, e le colonne adorne di capi leonini, che ne segnavano i stillicidii. Era quivi inoltre un episcenio, ossia un second'ordine di scene, nel quale apparivano cupole, pronai, frontispizi, e nell' alto dell' edifizio vari ornati di pittura, i quali per la forza del rilievo che mostravano (*propter asperitatem*) riscossero plauso ed encomio all' artefice. È vero che l' opera d'Apaturio fu fatta segno alle critiche del matematico Licinio; ma si noti che queste non si riferirono già all' esattezza del lavoro prospettico, ma intesero soltanto a condannare il pravo gusto degli ornamenti adottati dal pittore, biasimando Licinio l' impro-

prietà con cui eransi quivi sostituiti i centauri alle colonne per sostenere il tetto. E infatti allorchè quel pittore ebbe surrogate le colonne a quelle statue, egli ebbe lode anche da quello medesimo che prima eragli stato sì severo censore.[1] Noteremo qui di passo che per produrre sì dilettevole incanto sugli spettatori la prospettiva d'Apaturio dovette essere conforme alle più sane regole, non solo per l'andamento delle linee, ma anche per la scientifica distribuzione della luce, la quale essendo sottoposta alla stessa esattezza matematica che presiede alle altre condizioni di quella scienza, diviene un nuovo argomento dimostrativo della nostra proposizione.

Ateneo ci ha trasmesso un altro esempio d'audacia prospettica in un'opera che, sia per il carattere della figura da rappresentarsi, sia per il suo collocamento, dovette dar molto travaglio agli artefici che l'impresero; e che non tralascerebbe di mettere anch'oggi a malagevole prova la valentia dei più abili. Egli racconta che, volendo gli Ateniesi rendere omaggio al re Demetrio, in occasione delle feste che in suo onore si celebrarono nella loro città, ordinarono che quel principe fosse dipinto sul proscenio del teatro, sedente, come sopra un cavallo, sul globo del mondo.[2] Chiunque abbia il menomo barlume d'arte si renderà ragione d'un sì arduo tentativo. Mentre alla difficoltà di collocar dignitosamente la figura colossale dell'eroe a cavalcioni sopra un globo, idea più confacevole colla bassezza cortigianesca che col decoro artistico, s'aggiungeva lo studio laborioso degli

[1] « Apaturius sustulit scœnam, et ad rationem veritatis commutatam, postea correctam (Licinius) approbavit. »

[2] « Atheniensibus demetria festa in honorem Demetrii cælebrantibus, regem ipsum in proscœnio depinxerunt orbi terrarum, veluti equo, insidentem. » (Atheu., lib. XII, cap. 9.)

scorci, il suo allogamento in sito sì alto, e la necessità di mantenere nelle fattezze d'un volto, da vedersi di sotto in su, una rassomiglianza che lo facesse riconoscere dagli spettatori. Queste narrazioni d'Ateneo e di Vitruvio ci dimostrano ambedue per qual laboriosa via si sforzassero quegli artisti di pervenire, anche in tal genere, all'imitazione del naturale, e quanto fossero inventivi in ogni cosa che s'attenesse alle cose teatrali. E importa qui avvertire che per quanto il progresso delle arti, e le esigenze d'una civiltà più raffinata, abbian presso i moderni condotto le imitazioni sceniche ad alto grado di verità, noi non ci possiamo nondimeno lusingare d'aver guari oltrepassato gli antichi, i quali, non solo ebbero il merito della prima invenzione, ma immaginarono ordigni di cui sarebbe in oggi difficile il rinnovamento. Infatti sappiamo aver essi usate, come noi, le scene mobili (*periactos*); ma le loro eran costrutte a modo di telaio fatto a prisma, e versatili sopra un cardine, cosicchè potevano offrire tre diversi prospetti: le tende (*katablemata*) su cui eran dipinte vedute che mutavansi a piacimento: il sipario (*aulæum*) il quale invece d'alzarsi a modo dei nostri, calavasi sull'ipposcenio come appare da questi versi d'Ovidio, nelle *Metamorfosi:*

> Sic, ubi tolluntur festis aulæa theatris,
> Surgere signa solent, primumque ostendere vultum,
> Cætera paulatim, placidoque educta tenore
> Tota patent, imoque pedes in margine ponunt.

L'*ekkiklema*, o armatura macchinosa che, scorrendo sopra cilindri, trasportava sul palco l'interno d'una camera colle sue suppellettili; il *geranos* o *theologeion*, che sollevava in aria gli attori destinati a rappresentare i numi; l'*anapiesma*, con cui gli spettri, o le divinità infernali uscivano, come di terra, di sotto al palco scenico;

il *kerannoscopeion*, torre preparata per lanciare i fulmini di Giove, e il *bronteion*, che con otri pieni di sassi, scorrenti su bacini di bronzo, ne imitava il tuono. Giulio Polluce, che molto scrisse su tal materia, fa anche menzione d'un' immensa macchina a vari piani (*pegma*) dalle cui sommità i delinquenti, condannati a morte, venivano gettati alle fiere che gli divoravano a vista del popolo, ovvero cadeano tra fuochi ardenti, ove eran bruciati vivi, per imitare con più naturalezza i tormenti del Tartaro, e le altre atrocità della Mitologia.[1] Ma per quanto abbia il lusso moderno immaginato di sontuoso nella costruzione de' teatri, non crediamo che in verun tempo, e presso veruna nazione, mai siasi veduto un monumento che paragonasse quello eretto in Roma da M. Emilio Scauro. Era esso a tre ordini d'architettura; il primo in finissimi marmi, il secondo in vetro, il terzo laqueato in oro, ornato di trecentosessanta colonne, ne' cui intercolunni figuravano tre mila statue di bronzo, con preziose pitture e ricchi drappi d'oro, e poteva capire ottanta mila persone. Più meraviglioso per la sua struttura era quello di Cajo Curione, consistente in due immensi edifizi, bilicati ciascuno sopra un perno, epperò volubili da ogni lato, ove il popolo romano era come sostenuto per aria da una sovrumana potenza, e

[1] Quando Laureolo, rinomato brigante, stato a lungo lo spavento dei dintorni di Roma, fu preso e condannato al patibolo, invalse sul teatro l'uso di rappresentarvi i casi della vita di quello scellerato. Per dare più verità a quel dramma, si prendeva un uomo condannato a morte, il quale cominciava la sua parte con imitare gli assassinii e i misfatti di Laureolo, e finiva per essere catturato, e fatto morire, in tutta la realtà, nell' orrendo supplizio della croce. Talora era un altro condannato, il quale doveva rappresentare Orfeo in mezzo alle rupi e alle selve in atto d'ammansare le bestie feroci al suono della sua lira; ma le tigri e gli orsi veri che venivano poi a un tratto scatenati dalle loro fosse, si slanciavano furiosi su quell' infelice, e, in memoria di quanto fecero le Baccanti del Rodope, lo sbranavano sulla scena e ne divoravano le membra palpitanti, alla presenza e fra gli applausi degli spettatori.

quando alle rappresentazioni sceniche succedeano quelle del circo, le due aule colossali, rivolgendosi l'una di fronte all' altra con mai più veduto macchinismo, aprivano un vasto anfiteatro a centinaia di gladiatori che venivano a scannarvisi a vicenda per passatempo di quel popolo feroce.

VII.

Richiamando alla memoria tante stupende invenzioni degli antichi, è superfluo notare che essi non vi aveano potuto attingere senza essersi molto innoltrati nella matematica, nella statica, nella dinamica ed in altre scienze affini alle medesime. Onde vie meglio ne spiccherà la pertinace ostinazione di chi, non potendo ricusare la notorietà di fatti registrati nella storia, osava sostenere che quei popoli, così acuti per ogni altra cognizione, solo si mostrassero ottusi per quella, dalla cui mancanza le opere della pittura verrebbero in ogni tempo guaste e deformate, e levassero tante meraviglie nel veder scenari privi di prospettiva, che sarebbero accolti fra i sibili e i dileggi della più rozza platea de' nostri teatri. Un tale erramento è posto in maggior luce qualora si consideri che anche nello scorso secolo, e al tempo in cui più fervevano i declamatori contro la prospettiva degli antichi, quantunque ancor giacessero sepolte le reliquie che solo ai nostri tempi sorsero a patrocinare l'opposta opinione, erano pur fra le lor mani i volumi scritti da Vitruvio, Euclide, Platone e Plinio, che colla grave autorità, anche a difetto di monumenti, bastavano ad attutire quelle sistematiche denegazioni. Tali antiche memorie, benchè alquanto ridotte dagli smarrimenti avvenuti durante la barbarie, ciò nondimeno, in tanta lontananza di secoli e inopia d' avanzi, valeano pure allora, come in oggi, a

rischiarar come lampi fra le tenebre la via da quelli aperta per farsi adito a tal utile cognizione, e rivelarci lo sviluppo degli studi analitici fatti da alcuni sommi ingegni per fermare su logico ragionamento i principii e le definizioni che fondarono la scienza della prospettiva.

Infatti se leggiamo negli Elementi d'Euclide il capo da lui scritto sulla catottrica, ossia su quella parte dell'ottica che tratta della riflessione della luce, vedremo con qual finezza egli fosse giunto ad investigarne le regole più recondite, e non è da dubitarsi che la stessa cosa avesse dovuto avvenirgli in quelle meno astruse della prospettiva applicata alla pittura, su cui or non dovremmo forse ristarcene alle congetture, se non si fosse smarrita una parte dei suoi libri. Furono in quelle età remote da considerarsi altresì quale avviamento giovevole allo sviluppo delle stesse dottrine i vari trattati sulla teoria della visione lasciatici da Epicuro, Platone, e Aristotele, il cui sistema, secondo l'opinione dei dotti, potea conciliarsi con quelli dipoi immaginati da Newton, e da Descartes. Quei primi scritti apriron senza dubbio l'adito a quelli più speciali che eran composti, prima da Agatarco, il quale, al dir di Vitruvio, scriveva un trattato sulla pittura scenografica che egli esercitava in Atene, ai giorni in cui Eschilo v'insegnava la tragedia;[1] e più tardi da Democrito e Anassagora che, mossi dal suo esempio, ne dettaron due altri, nei quali si noveravan parecchi de' procedimenti tecnici, oggi ancora in uso nelle officine. Sarebbe poi bastevole un'occhiata al Dialogo introdotto da Platone nel X libro della *Repubblica*, ove egli discorre con Glicone sulla convenienza che l'artista si faccia diligente imitatore di tutte le apparenze naturali, per convincersi che le teorie della visione adat-

[1] « Namque primum Agatarchus, Æschilo docente tragœdiam, scœnam fecit, et de ea commentarium reliquit. » (Vitruv. in Præf., lib. VII.)

tate alla pittura vennero, presso i Greci, esplorate non solo in riguardo alla prospettiva delle linee, ma a quella pure dei colori. Osserva il filosofo in quel luogo che « non solo la dimensione d'un corpo non è eguale, se si consideri in prossimità o a qualche distanza, ma che l'istesso oggetto sembra a noi diritto o torto, convesso o concavo, quando sia veduto fuori dell'acqua, a motivo dell'illusione che i colori operano sulla nostra vista eccitando evidentemente una sensazione nell'anima. Ora, è a tale natural disposizione, che l'arte del disegnatore viene a tendere insidie.... non trascurando nessun artifizio pittorico per sedurla. »[1] Ma in nessun luogo trovasi con più chiarezza definita la proprietà essenziale della scienza che qui consideriamo, quanto nei due seguenti passi estratti da Vitruvio. Parlando questi delle varie arti che costituiscono l'architettura, dichiara che la « prospettiva è l'imitazione della facciata e dei lati che si allontanano dall'occhio, operata in modo che tutte le linee visuali concorrano ad un sol centro del compasso. »[2] E in altro luogo parlando d'Agatarco, Democrito e Anassagora,[3] espone essere stata precipuo fondamento a ognuno dei lor trattati la massima che vige tuttora nell'arte moderna, perchè inerente alla materia: « essere, cioè, necessario che a norma della ragion naturale tutte le linee corrispondano ad un centro stabilito secondo il punto di

[1] *Œuv. Compl. de Platon.*, trad. par. V. Cousin. tom. X, pag. 252.

[2] « Frontis et laterum abscedentium adumbratio ad circinique centrum omnium linearum responsus. » (Lib. I, cap. 1.)

[3] Teone di Smirne, detto l' *antico*, aveva scritto un libro sopra le quattro scienze matematiche, l'aritmetica, la musica, la geometria, e l'astronomia, ed è opinione del Montucla che avrebbe assai giovato alla storia di quelle che ne derivano la pubblicazione d'alcuni manoscritti di tal filosofo. Anche Teofrasto avea trattato della geometria e delle sue varie applicazioni, e non è da dubitare che senza la perdita avvenuta d'una gran parte di sue opere si sarebbero trovati notevoli documenti sulla condizione della prospettiva presso i Greci.

vista, e quello di distanza, cosicchè per mezzo d'una cosa incerta si produca l'immagine certa degli edifizi nel dipingere gli scenarii, e che gli oggetti rappresentati sopra una superficie piana e diritta, appaiano gli uni sfuggenti, e gli altri prominenti. »[1] Non è possibile trovare una definizione per cui si dimostri più esplicitamente che l'opera di questa scienza, fondata sull'ottica e sulla geometria, veniva allora applicata a sciogliere gli stessi teoremi che presso noi; e se i libri degli antichi fossero giunti fino alle nostre mani, è da presumersi che avrebbero sviluppate le stesse teorie di cui Pier della Francesca, Luca Paccioli ed altri, dettarono i precetti ai lor contemporanei.

Stimiamo che nel triplice ordine di materie che abbiam posto sotto gli occhi dei nostri lettori, considerando prima le opere della pittura, scultura e numismatica, poi le memorie di scrittori celebri, e da ultimo le definizioni speculative lasciateci dagli antichi, si trovi accertata, coll'autenticità dei fatti e con quella degli scritti, la prova della cognizione che gli artefici greco-romani ebbero della prospettiva, e attutite le ragioni di quanti si fecero a sostenere l'opposta sentenza. Gli argomenti da noi esposti sono di tal natura da avvalorare un'induzione già da noi accennata, e che ne emerge spontaneamente, cioè che l'istessa perspicacia con cui quelli erano condotti ad attingere un'ideale così sovrumano nel bello della forma, e nel bello architettonico, lor fosse egualmente guida a compiere la serie integrale d'investigazioni per cui toccando all'apogeo del nobile trovato,

[1] « Quemadmodum oporteat ad aciem oculorum, radiorumque extensionem, certo loco centro constituto ad lineas ratione naturali respondere: uti de incerta re certæ imagines ædificiorum in scœnarum picturis redderent speciem: et quæ in directis planisque frontibus sunt figuratæ, alia abscedentia, alia prominentia esse videantur. »

pervennero ad associare durante il corso di tanti secoli le glorie dell'arte alle glorie della patria.

VIII.

Dopo avere così ricondotto sotto le leggi della logica i fatti che restituiscono all'arte greca una palma di cui non potea senza ingiustizia venire spogliata, rimangono da considerarsi i vari periodi che, presso i moderni, definirono lo studio e i progressi della prospettiva dal suo rinascimento fino ai secoli in cui essa più fiorì in Italia. E *rinascimento* appunto deve, a parer nostro, chiamarsi quello che a lei si riferisce, per essere alla medesima ciò che a molte altre cognizioni intervenuto, cioè che estintosi durante la caligine del medio evo ogni barlume di dottrina nel mondo, parecchie fra le arti inventate dagli antichi o del tutto si smarrirono o almen divennero per lungo obblio inefficaci. La prospettiva, come la pittura e la musica, possono annoverarsi fra quei ritrovamenti che, quasi insiti per ispontanea condizione nell'umano intelletto, vennero una seconda volta e sotto nuova forma riprodotti, quando il civil consorzio, rovesciato da capo a fondo dalle irruzioni dei barbari, cominciò a ricostituirsi in Europa. Questa congettura diviene vieppiù verisimile quando si consideri che se i moderni avessero dovuto apprendere le teorie prospettiche dai libri degli antichi, esse non avrebbero potuto lor pervenire se non per mezzo delle definizioni di Vitruvio che, solo fra gli scrittori latini, ne parlò in modo da avviare i cultori delle arti alla cognizione di sue pratiche. Questo fatto, il quale non ha bisogno di dimostrazione, apre naturalmente la via ad alcune critiche osservazioni proprie ad introdurre ordine e chiarezza nella quistione che esaminiamo. Noteremo in primo luogo che i mano-

scritti di Vitruvio, stati scoperti nell'antichissima badia di Monte Cassino, non vennero pubblicati colle stampe se non nel 1486, in cui apparve la prima edizione fattane dal Sulpizio: in secondo luogo che i trattati composti da Pier della Francesca nella sua età migliore, non vennero da esso condotti a compimento se non verso il 1460, ossia tre anni dopo che ebbe perduta la vista;[1] dal che si deve argomentare che egli ne fosse in gran parte l'inventore, avendone perfezionata la pratica nel lungo esercizio che fece della pittura, ed essendo poco verisimile che gli fosse stata data comunicazione dell'opera di Vitruvio, di cui probabilmente egli ignorò l'esistenza. In riguardo alla priorità d'invenzione, attribuita dal Millin ad Alberto Durero, mentre Tiraboschi e il P. Ignazio Danti ne ascrissero il merito a Pier della Francesca, non sembra doversi esitare ad anteporre la dichiarazione di questi due dotti, le cui profonde ricerche non possono stare a paraggio con quelle più superficiali dello scrittore francese.[2] Rimane da esaminare l'asserzione di un altro autore di qualche fama, lo storico Bartolommeo Fazio, il quale emise l'opinione che gl'Italiani fossero preceduti dai Fiamminghi nella scoperta della prospettiva, che egli attribuì al Van Eyck.[3]

[1] Non potendo più attendere alla pittura, egli si diede a perfezionare i trattati che avea composti sulla prospettiva, allorchè stavasi presso Guidobaldo da Feltro, duca d'Urbino, dalla cui libreria passarono poi in quella del Vaticano.

[2] Non si può comprendere perchè Millin abbia dato nome di Pedro del Borgo a Pier della Francesca, che da tal prenome si può inferire aver egli creduto spagnuolo. Lo scrittore francese confuse forse, come la scimmia della favola, un nome d'uomo con uno di paese, per essere Pier della Francesca nativo di Borgo San Sepolcro. Ma siccome v'hanno in Italia varie città indicate colla denominazione di Borgo, come Borgo-Forte, Borgo San Donnino, Borgomanero ec. sarebbe difficile venirne in chiaro, se da altri non fosse stato meglio definito.

[3] Forse gli fu noto il quadro di Van Eyck, citato dal Guarienti nel suo Abbecedario, e posto in oggi nella Galleria di Dresda, colla data del 1416.

Per verità, avendo Pier della Francesca vivuto dal 1398 fino al 1484, ed essendo però stato contemporaneo di Van Eyck, nato nel 1370, morto nel 1441, sarebbe fra le cose possibili che l'artefice italiano avesse trovata l'opportunità di valersi delle scoperte fatte da quel fiammingo; ma nell'istesso modo pur potrebbe quest'ultimo aver conosciute le opere dell'altro, il quale le componeva in giovanile età, ed averne ad un tempo praticate le regole nei quadri da esso dipinti. L'una e l'altra proposizione rimanendo però egualmente da dimostrarsi, sembra più di tutto verisimile che Pier della Francesca, come quello che, al dire di Romano Alberti nel Trattato della Pittura, era *ottimo matematico, ed il maggior geometra dei suoi tempi*, avesse col proprio genio scoperte le regole della prospettiva, nell'istesso modo che da Pascal fu spontaneamente inventata una seconda volta la geometria; dal Kirker e dal Buffon gli specchi ustorii; da Galeazzo De Rossi la *cochlea* d'Archimede,[1] e così di varie altre scoperte degli antichi che furono rinnovate dai moderni. Tutti i suddetti autori convengono poi nel parere che da Pier della Francesca noi dobbiamo ripetere il primo trattato d'una scienza, la cui pratica era stata nota ad altri pittori de' suoi tempi.[2] Nel novero di

nel quale una N. Signora, col Bambino e vari santi, sono rappresentati nell'interno d'una camera, ove il letto, la finestra e il pavimento, fatti a punto alto, si trovano condotti secondo le più strette regole della prospettiva.

[1] Scrive il Cardano che il De Rossi, fabbro ferraio di Milano, non avendo notizia dell'invenzione d'Archimede, trovò da sè medesimo un tale stromento, e stimandosene l'inventore, fu sopraffatto da tal eccesso di gioia, che ne impazzì: « Cum jam olim inventam cochleam ipse quasi primus auctor existimaret reperisse, præ lætitia insanivit. » (*De Subtil.*, lib. I.)

[2] Venne dichiarato dal Vasari che Pier della Francesca non è stato inferiore a nessuno dei suoi tempi « nè forse che sia stato in altri tempi giammai, come lo dimostrano le due opere piene di prospettive, e soprattutto quel celebratissimo vaso il quale era tirato in modo a quadri e facce

questi è probabilmente da collocarsi Van Eyck. Ed è cosa degna di nota che nessuno scritto sopra la prospettiva sia dalla sua penna uscito; circostanza per cui si può congetturare averla egli da altri appresa e per pratica coltivata, essendo difficile a credersi che se ne fosse stato lo scopritore, non ne avesse lasciato alcun segno da trasmetterne la memoria ai posteri, o che il Vasari, ed altri suoi aderenti che menaron tanto rumore della pretesa invenzione di Van Eyck sulla pittura a olio, non ne abbiano pur fatta parola.

Passando quindi a considerare separatamente la quistione relativa alla priorità degl' Italiani nella pratica di quell' arte, non dubitiamo che dai nostri lettori sia per essere giudicato argomento valevole in nostro favore il trovarsene fatta espressa menzione nel *Convivio* di Dante Alighieri.[1] Ragionando il poeta sulle proprietà della geometria, dichiara « essere quella scienza bianchissima in quanto è sanza macula d' errore, et certissima per sè, et per la sua ancella che si chiama *perspettiva.* » Ed in altro luogo: « Lo sito delli quali è manifesto et determinato secondo che per una arte che si chiama *perspettiva arismetrica*, *et geometrica* sensibilmente et ragionevolmente è veduto. » Onde essendo quel poeta morto nel 1321, ne risulta evidentemente che gl' Italiani, già da oltre a quattro lustri prima della nascita di Van Eyck, avean dovuto essere versati nell' esercizio d' una scienza di cui taluno dovea più tardi attribuir l' invenzione ai Fiamminghi. Infatti siamo informati dal

che si vede d' innanzi, di dietro e dai lati, il fondo e la bocca; il che è certo cosa stupenda, avendo in quello sottilmente tirato ogni minuzia, e fatto scortare il girar di quei circoli con molta grazia. »

[1] L' amoroso *Convivio* di Dante Alighieri con la additione et molti suoi notandi, accuratamente revisto et emendato. Impresso in Vinegia per Nicolò de Aristotile detto Zoppino, nell' anno di nostra salute, regnante l' inclito principe Andrea Gritti, MDXXIX. Pag. 21 e 37.

P. della Valle che, sin dai suoi tempi, n' ebbe Giotto[1] una chiara e positiva notizia, poichè avendo egli nelle storie dipinte nella sacrestia di Santa Croce in Firenze sotto la direzione di fra Bartolommeo da Pisa, rappresentata la vita del Redentore in tanti compartimenti, vi si vedeva una capanna la quale a giudizio di tutti i valentuomini « era posta in prospettiva secondo le migliori regole, ed in modo che nessuno dei nostri tempi avrebbe potuto meglio eseguirla. » Nel libro del Baldinucci si trova cenno d' un altro importante lavoro uscito dal diligente pennello di Giotto, e fu una raccolta di bellissime miniature che rappresentavano in piccole figure, con aggiunta di varie prospettive, parecchie storie del Vecchio Testamento, dono fatto dal cardinale Stefaneschi alla sacrestia di San Pietro. Ebbe quel maestro molti imitatori in tal genere di pittura, e fra gli altri il Monaco delle Isole d' Oro, della famiglia Cibo, il quale ornava poi di miniature simili a quelle la storia da lui scritta sui fatti d' arme del re d' Aragona. Progredendo nella ricognizione dei maestri che appartengono ai primordi della scuola fiorentina, incontriamo fra i più studiosi di quest' arte un pittore che da lei ritrasse il migliore dei suoi titoli alla celebrità a cui pervenne, Stefano Fiorentino, nato nel 1301, morto nel 1350, epperò anch' esso anteriore al Van Eyck. Il Vasari e il Lanzi s' accordano insieme a dichiarare ch' egli era stato il primo a tentar l' artifizio degli scorci nella pittura, e che aveva altresì migliorata la prospettiva, come ne fan fede i freschi di cui ornava i chiostri del convento di Santo Spirito in Fi-

[1] Pretese il Vasari che considerando le storie della B. Michelina fatte dal Giotto in Rimini, si dovesse opinare che egli fosse stato il primo ad introdurre l' uso degli scorci nella pittura moderna: ma egli non avvertì che tali opere non potevano attribuirsi a quel maestro, il quale premorì di venti anni alla B. Michelina morta nel 1356. Esse appartennero dunque ad alcuno dei di lui discepoli.

renze. Onde se alle parole del Dante da noi citate consideriamo andare altresì uniti gli esempi lasciatici nelle tavole del Giotto e di Stefano Fiorentino, ne risulterà un numero di fatti bastevole a dimostrare che la prospettiva era esercitata in Italia prima della nascita del celebre Fiammingo. Dalla qual cosa si deve inferire che la cognizione avutane da alcuni suoi compatrioti, fosse lor derivata non già da esso, ma da quelli nati di qua dall'Alpi, i quali ne ammaestrarono coloro che dalle Fiandre e da altri paesi traevano agli studi di Firenze e di Roma.

Sorgea, circa a quel tempo, sull'orizzonte dell'arte un astro che tutto dovea rischiararlo, e segnare una traccia luminosa nei suoi annali. Era questo Filippo Brunelleschi. Nato nel 1377, epperò soli sette anni dopo il Van Eyck, discepolo di Paolo del Pozzo, uomo dottissimo, erasi egli molto innoltrato nello studio della matematica; ed essendo riuscito un de'più profondi geometri di quell'età, avea sotto la scorta del maestro disegnate di propria mano parecchie delle figure più difficili della prospettiva, arte allora ancora poco nota, epperò in mal uso presso ai pittori per le molte falsità che vi si praticavano. Industre e laborioso egli non la perdonò a fatica per discoprirne i segreti più reconditi, e il Vasari ci assicura che egli trovò da sè un modo « per cui ella potesse venir giusta e perfetta, che fu il levarla dalla pianta e per via d'intersegazione. » Basterebbero tali parole, quand'anche non si trovassero appoggiate da molti fatti, perchè ne emanasse spontanea la conseguenza, che la cognizione di quest'arte fosse di un'epoca molto anteriore nella scuola fiorentina. Il Brunelleschi s'invaghiva talmente del proprio trovato che ritrasse i principali monumenti di Firenze, lavoro che fu allora tenuto come cosa maravigliosa. Rimasero a lungo fra mano alli stu-

diosi vari disegni di quel maestro ov' egli avea prospetticamente rappresentata la piazza di San Giovanni, con tutti gli « spartimenti dell' incrostatura, murati di marmi neri e bianchi che diminuivano con una grazia singolare; e similmente fece la casa della Misericordia, con le botteghe de' cialdonai, e la volta de'Pecori; e dall' altra banda la colonna di San Zanobi; e poi un' altra volta il palazzo, la piazza e la loggia della Signoria. » Per la qual cosa nel modo medesimo per cui il Brunelleschi venne chiamato il rigeneratore dell'architettura, così potè dirsi poi il vero fondatore della prospettiva in Italia.

Suo coetaneo, suo seguace, e suo emulo, calcava la stessa via, in quell' istessa scuola un altro insigne prospettivo, Paolo Uccello, iniziatovi dal matematico Mannetti, che gli traduceva i libri d' Euclide. Egli ne divenne così innamorato da trascurare ogni altro studio, e soleva chiudersi solo in casa, sopportando con gioia i mali della povertà, per isfogare la propria passione, e durante il suo lavoro era sovente udito esclamare essere pur dolce cosa la prospettiva; mentre Donatello lo consigliava a non voler così abbandonare l' utile certo per l' incerto. E spinse tant' oltre la sua predilezione per quell' arte, che volendo da ultimo che nulla distogliesse l' occhio del riguardante dalle sue linee, si conduceva a trattar le pitture in semplice chiaroscuro. Conviene però riconoscere che le opere del pennello si trovarono assai migliorate dallo studio pertinace con cui Paolo s'adoperò a vincere le più complicate difficoltà, e che fu il primo che, cessando d' operare a caso, trovasse « modo e regola di metter le figure dov' elleno posano i piedi, e di mano in mano dov' elle scortassino, e, diminuendo, a proporzione fuggissino. » Dichiarò inoltre i precetti da seguirsi per mostrare il giro regolare delle crociere e degli archi nelle volte, lo scortar dei palchi con gli

sfondati delle travi, e l'apparente sfuggimento delle linee per cui ottenere che un piano breve e ristretto acquisti spazio che lo mostri lontano e largo, facendo inganno alla vista. Quantunque la sua influenza sia stata notabile nella scuola fiorentina, sarebbe ciò nondimeno stata anche maggiore se dedicandosi alla pittura classica, egli avesse consacrato il proprio genio a trattare grandiose composizioni in cui gli artifizi e gli ornati della prospettiva fossero venuti ad associarsi alla bellezza delle figure animate, le quali poste sul punto e sul piano che rettamente loro apparteneva, avrebbero aggiunto un incanto nuovo e inusitato alle sue tele. Ma, essendo di cervello bizzarro, antepose isolarsi nella risoluzione dei quesiti più ardui di quella scienza, a cui aggiunse lo studio degli animali, e in particolar modo degli uccelli, da cui ebbe soprannome; cosicchè gettando lo scettro della maggiore pittura, si ridusse a secondo grado, e meritò d'essere chiamato il Bassano della scuola fiorentina.

All'alto seggio che Paolo Uccello, distratto dalla minore pittura, aveva così abbandonato, s'innalzava allora uno de' più grandi ingegni di quello, e d'altri secoli, Masaccio da San Giovanni. Questi applicava alla pittura le lezioni di prospettiva che da Benedetto da Maiano, suo condiscepolo presso il Brunelleschi, erano applicate alla tarsia ove fece sì belle prove. Secondato da rara maestria nel disegno, toccò Masaccio a una perfezione negli scorti, a cui invano avea tentato sollevarsi Paolo Uccello, quantunque vi si fosse laboriosamente industriato. Le pitture di Masaccio apriron le porte all'aureo secolo dell'arte italiana, spiegarono innanzi a lei nuovi orizzonti, e la prospettiva, ormai adulta nelle teorie e nella pratica, toccò ad un'eccellenza che potè essere pareggiata, ma non sopravanzata. Fu suo un pregio, a cui niuno prima

di lui aveva nè aspirato nè attinto, la prospettiva del colore, che, in certo modo, fu resa indipendente da quella delle linee: e nelle cronache della pittura viene ancor citato il saggio ch' egli ne diede nella chiesa di Sant'Ambrogio di Firenze, introducendo per fondo ad una Nunziata un casamento di colonne in prospettiva, ove lo sfuggire dell' architettura è prodotto dallo sfuggire del colore ben degradato, che *a poco a poco abbagliatamente si perde di vista*. Cosicchè ad esso fu da ascriversi la prima applicazione che gli artisti allor facessero della prospettiva aerea: e siccome nè gli antichi dipinti nè i trattati scritti dai Greci, eran noti ai pittori di quel secolo, appena essendolo gli ultimi a pochi eruditi, così a tutta ragione deve questo esser reputato un secondo trovamento di tal'arte, in ordine all' asserzione da noi fatta sul processo uniforme dello spirito umano nello sviluppo delle cognizioni che in lui spontaneamente nascono, e per lui progrediscono. L' abilità prospettica di Masaccio ebbe poi dal Vasari un'altra onorevole menzione in occasione d'una tavola dipinta nella chiesa di Santa Maria Novella,[1]

[1] Il libro dell' erudito P. Marchese sui pittori, scultori e architetti Domenicani, cita un fatto singolare che concorre a dimostrare l' antichità della prospettiva in Italia, e l' applicazione plastica che faceasi delle sue leggi nella struttura stessa di Santa Maria Novella in Firenze, ove fra Ristoro e fra Sisto, suoi architetti, volendo accrescere col prestigio prospettico la reale estensione di quelle gotiche navate, le murarono in modo « da far parere la chiesa più lunga che ella veramente non sia, la quale illusione è prodotta all' occhio dagli archi, i quali incominciando assai larghi ed essi vanno via via ristringendosi a misura che toccano l' estremo.» (Tom. I, pag. 56.) La qual cosa avveniva nel 1297, ossia 73 anni prima della nascita di Van Eyck.

L' invenzione di ridurre in vero rilievo le linee prospettiche d' un edifizio fu altresì praticata nel secolo decimosesto da Andrea Palladio, nella costruzione del celebre *Teatro Olimpico* di Vicenza, « le cui scene, scrive il Vendramini, sono tutte di rilievo, solide, stabili, e collocate nel vero punto di prospettiva, di maniera che non solo i prospetti, ma i lati ancora degli edifizi, che sono in iscorcio, sono posti in veduta; così, quando vengono illuminate, sommo diletto recano agli spettatori, a cui sembra di mi-

in cui oltre al merito delle figure, sul quale non ci appartiene il qui estenderci, eravi una « volta a mezza botte, tirata in perfetta prospettiva, e partita in quadri pieni di rosoni, che diminuiscono e scortano così bene, che pare sia bucato quel muro. » E non solo il Vasari, ma tutti gli scrittori di tali materie, sono poi unanimi nell'attribuire a questo maestro un importante miglioramento che, a que' giorni, segnò un passo nei progressi della pittura, e fu « l'intelligenza di scortar le vedute di sotto in su, che ebbe veramente maravigliosa, come apparisce nel quadro di san Paolo nella chiesa del Carmine, per una difficoltà facilitata in tutto da lui, rispetto a quella goffa maniera vecchia che faceva tutte le figure in punta di piedi. » Le tavole di questo maestro offrirono per la prima volta un complesso di qualità per cui si trovaron del tutto abbandonate le orme dell'antica pratica, presentando alla pittura risorta una composizione ben ordinata in cui le figure posavano sul piano preciso che loro apparteneva, e mostravano una verità mai prima veduta, che, unita al buon disegno degl'ignudi e alla grandiosità dei panneggiamenti, lo facea per lunghi anni l'esemplare di tutta quella scuola, e, che è più, dell'istesso Raffaello.[1]

IX.

L'esame critico da noi qui intrapreso, e la forza imperiosa delle date hanno pertanto posto in fermo tre verità di cui conviene prender atto. In primo luogo, che

rare, non finte ma reali e al naturale, tre ornatissime strade di città. » (*Descriz. delle Arch. Pitt. e Scult. della città di Vic.*, tom. II, pag. 35, edizione di Vic., 1779.)

[1] R. Mengs ha assegnato uno dei gradi più elevati fra i prospettivi di quel secolo a Domenico Ghirlandaio, per l'abilità con cui seppe, mediante l'arte, dare ordine e profondità ai gruppi delle sue composizioni.

la prospettiva era nota in Italia da circa un secolo quando Van Eyck ne dava i primi insegnamenti alle Fiandre:[1] in secondo luogo, ch' essa era presso noi invalsa nella comune pratica a una data molto anteriore alle di lui opere: e da ultimo che il Trattato di Pier della Francesca fu il primo che si scrivesse in Europa: mentre se i libri di Giovanni da Cantorbery[2] e del Viatore o Pellegrino Lorenese[3] furono i primi fra gli stampati che direttamente ne trattassero, ciò nulla toglie ai diritti di Pier della Francesca, il quale per esser morto in un tempo nel quale era ancor recente l'invenzione della stampa,[4] non ebbe come questi opportunità di pubblicare il proprio manoscritto.

Dopo avere parlato di questi tre scrittori è debito di giustizia d'assegnare il primo luogo fra i propagatori di questa scienza a Luca Paccioli da San Sepolcro il quale introdusse nella sua opera le rappresentazioni prospettiche dei solidi regolari, o vuoti, o a facce, o piramidali e altri più o men composti, per cui dopo essere stato uno dei ristoratori delle matematiche in Italia concorse parimente a fermare con maggiore esattezza i principii

[1] Il *Convivio* del Dante essendo stato composto prima del 1305, a parere del Balbo nella vita di quel poeta, nulla osta a congetturare che la prospettiva, di cui ivi parla come di cosa cognita, potesse essere coltivata in Italia sin dal secolo precedente, il che darebbe agl' Italiani una priorità di circa 95 anni sopra i Fiamminghi, non potendosi presumere che Van Eyck l'avesse praticata prima del 20 o 25 anni.

[2] *Cantuariensis Archiepiscopi Perspettiva communis.* Per L. Gauricum Neapolit. emend. Venetiis, per Jo. Bapt. Pessam, 1504. Venne questo libro ristampato in Pisa nel 1508 e tradotto in italiano dal Galucci nel 1593.

[3] Viator, *De Artificiali Perspectiva.* Tulli, 1505.

[4] L'incertezza delle date dei due primi libri stampati in Italia, il *Decor Puellarum* e i *Miracoli della Verzene Maria*, non permettendoci d'invocarli a testimonianza nel nostro proposito, si posson, con più certezza, prendere le prime mosse della nostra tipografia dal Lattanzio di Subiaco nel 1465. Nel 1468 e negli anni successivi cominciarono a divenir copiose le edizioni di Venezia e di Roma.

della prospettiva che a quel tempo non erano sufficientemente volgarizzati. Fu il Paccioli accusato di plagio dal Vasari che scrisse aver quegli tolto di peso il suo trattato da quel di Pier della Francesca, imputazione contro cui venne meritamente difeso da due uomini di molta dottrina, il Tiraboschi e il P. della Valle, i quali con argomenti detratti dalle cognizioni di cui il Paccioli facea mostra nelle scienze matematiche sulle varie cattedre ove le professò in più università d'Italia, la dimostrarono insussistente.[1] A poca distanza da questo deve trovar luogo il trattato di Bernardo Zenale da Trevilio, uomo di gran sapere, familiare del Vinci, e come lui pittore, architetto, matematico e prospettivo di vaglia. Il Lomazzo, che ne aveva stima singolare, lo paragona al Mantegna per le varie qualità pittoriche di cui era dotato: egli ne serbava lungo tempo il manoscritto presso di sè, e fu accusato d'essersene valuto per estendere nel suo *Trattato della Pittura* la parte che riguarda la prospettiva.

Non mancavano a quei tempi fra gl'Italiani gli eruditi coltivatori di questa scienza. Cosimo e Lorenzo de' Medici, i quali aveano coll' istituzione dell'Accademia Platonica più particolarmente promossi gli studi filosofici che davano alla nostra gloria un Marsilio Ficino, un Leoniceno, un Pico della Mirandola, protessero con egual favore quelli relativi alle matematiche ed alle arti, per cui fiorì a que' tempi nella città di Firenze un uomo de' più insigni che le une e le altre possano vantare, Leon Batista Alberti. Letterato, scultore, pittore, architetto, matematico, prospettivo, filologo e poeta, in ognuno di tali studi ei lasciò saggi d'ingegno perspicace, e di rara capacità. I di lui trattati sulla prospettiva, e i

[1] Il libro del Paccioli è intitolato: *Divina Proportione*; opera a tutti gl' ingegni perspicaci e curiosi necessaria. Vinegia, 1509.

vari libri che scrisse sull' architettura, furono opere monumentali non solo per profondità di dottrina, ma per un'eleganza di dizione latina che potè pareggiarsi a quella dell' aureo secolo. Esse vennero si universalmente apprezzate in tutta Europa, che se ne fecero traduzioni nei principali suoi idiomi, ed ebbero grande influenza a migliorare non solo in Toscana, ma in altre contrade, lo stato della pittura rettificando le condizioni ottico-geometriche nelle sue opere. Sembra opinione generalmente accettata dagli eruditi che l' industre fiorentino avesse prevenuto Giambattista Porta nell' invenzione della camera ottica, strumento per via del quale afferma il Vasari ch' egli trovava modo « di lucidare le prospettive naturali, e diminuire le figure, e quello parimente di poter ridurre le cose piccole in maggior forma: » per cui dal Poliziano era con queste parole lodato in una sua lettera a Lorenzo de' Medici: » Ita perscrutatus antiquitatis vestigia est, ut omnem veterum architectandi rationem et deprehenderit et in exemplum revocaverit; sic ut non solum machinas, et pegmata, automataque permulta, sed formas quoque ædificiorum admirabiles excogitaverit. E Cristoforo Landino lo disse nato per investigare i segreti della natura, e dichiarò i suoi libri *scritti divinissimamente;* e nell'Apologia ai Fiorentini premessa al Comento di Dante aggiunge: « Ma quale specie di matematica gli fu incognita? Lui geometra, lui astrologo, lui musico e nella prospettiva meraviglioso più che uomo di molti secoli! »

All'Alberti tenne dietro, benchè in grado alquanto inferiore Pomponio Gaurico napoletano, il quale benchè stimato dal celebre Apiano d'Ingolstadt,[1] per l'esattezza

[1] Il suo nome di casato era Bienewitz, e siccome Biene significa Ape nella lingua tedesca, egli per una consuetudine abituale fra i dotti in quel tempo si chiamò Apiando.

delle sue definizioni fu però di gran lunga superato da un altro straniero, nato in Polonia verso la metà del secolo decimoterzo, Vitellione;[1] uomo di varia ed estesa dottrina, di cui può affermarsi che nessuno della sua età avesse scritto con maggiore eccellenza sull'ottica e sulla prospettiva, analizzandovi sottilmente i più ardui quesiti sulla posizione dei raggi, ed in particolare allorchè questi, prima di giungere all'occhio attraversano un medio diafano, o anche due di natura diversa, come l'aria e l'acqua. Furono i di lui precetti la più sicura guida ai giovani artisti, i quali volevano iniziarsi allo studio di quella scienza; benchè dal Montucla e da altri dotti gliene fosse contrastato il merito, accusandolo d'avere dedotto in parte il suo trattato dagli scritti lasciati dall'astronomo arabo Alhazen,[2] oltre due secoli prima, i quali conservavansi nella biblioteca Bodleiana d'Oxford, e in quella di Leida. Il trattato di Gualtiero Rivio, medico e matematico insigne, quantunque dimostrasse le eminenti cognizioni possedute dall'autore in vari rami della scienza prospettica, pure non era di gran giovamento al suo progresso, non avendo egli offerto in quel lavoro se non una nuova compilazione delle teorie già cognite in tutta l'Italia per i libri del Paccioli, a cui s'aggiungeano dipoi quelli del Cesariano, del Filandro, e di parecchi altri. Nè potè dirsi di maggiore utilità agli artisti il libro sull'*Instituzione della prospettiva* scritto in lingua fiamminga da Enrico Itondius, il quale, benchè se ne facesse molto caso al suo apparire, venne poscia superato da altri di maggior lena, fra cui è debito an-

[1] Vitellionis mathematici doctissimi de optica idest de natura, ratione, et projectione radiorum, visus, luminum, colorum atque formarum quae vulgo perspectivam vocant. Lib. X. Nurimbergæ anno 1551.

[2] *Opticæ Thesaurus*, lib. VII. Basileæ 1572. Alhazen era morto al Cairo sin dal 1038.

noverare il *Taumaturgo Ottico* di Francesco Niceron, che fece compiangere dagli studiosi la di lui prematura morte per i progressi che avea fatto fare a quella scienza, ed anche più per quelli che pareva annunziare. Le opere di Giovanni Lautensak sull'uso delle seste e sulla prospettiva, come pure quella che sui corpi regolari compose Iamitzer di Norimberga nel 1564, furono dirette alla pratica anzichè alla teorica dell'arte, la quale solo potè mentovare un trattato veramente compiuto e regolare quando monsignor Daniello Barbaro, patriarca d'Aquileia, uno de'più grandi ornamenti del secolo decimosesto, pubblicava il celebre suo libro intitolato *La pratica della Prospettiva*, stampato in Venezia, nel 1568, ove quel dotto prelato dedicava alla gloria delle scienze e delle arti italiane le vaste cognizioni matematiche acquistate nello studio di Padova, aggiunte a quelle sull'antiquaria e sull'architettura in cui unica, anzichè rara, erane la dottrina. L'accusa che, in altra età, era stata pronunziata contro Luca Paccioli, si rinnovò allora contro il Barbaro, che venne in egual modo incolpato d'aver fatte sue le fatiche di Pier della Francesca, ma ne venne vittoriosamente difeso da Apostolo Zeno, notando esserne per alcuni riguardi convenuto lo stesso autore colla lealtà che apparteneva al suo carattere, e dimostrando aver quello saputo rendersi troppo benemerito della repubblica letteraria per credere si fosse indotto a inorpellare sì sconciamente la propria coll'altrui riputazione.

Essendo circa a questi tempi l'arte dell'architettura stata condotta al più alto segno dalla contemporanea apparizione dei genii più elevati che, dai Greci in fuori, mai l'onorassero, come Michelangelo, Raffaello, Bramante, fra'Giocondo da Verona, Giuliano ed Antonio da San Gallo, Sansovino, Palladio, Antonio dal Ponte, Scamozzi e Vignola, prese lo studio della prospettiva nuovo

incremento. Il trattato che ne compilava quest'ultimo concorse allora a dilatare i limiti di quella scienza, e riscosse le lodi del Vasari, e del Danti il quale ne scrisse un erudito comento.[1] All'opera del Vignola tenea dietro da presso per data, ma a gran distanza per merito, quella di Lorenzo Sirigatti, gentiluomo e accademico fiorentino, di cui, perchè di minor fama, sol facciamo cenno in quest'articolo, e solo perchè è nostro scopo menzionare tutti coloro che o cogli scritti o coll'opera ebbero qualche influenza sul progresso di questa scienza. Collocheremo perciò fra querti Guidubaldo marchese del Monte, il quale alla chiarezza del sangue avendo aggiunto, pregio maggiore, quello della dottrina, fu uno dei più profondi matematici di cui facciano menzione gli annali di quel tempo. Nel trattato che diede in luce nel 1600, sulla prospettiva fu egli il primo, scrisse il Montucla, a scoprire l'estensione dei suoi principii, e fermare con matematiche dimostrazioni i punti su cui ha il principale suo fondamento. È vero che Guidubaldo non giunse in ciò fin dove son giunti poi altri scrittori moderni, e ch'egli avrebbe potuto restringere, o esporre più precisamente le sue proposizioni, ma chi volesse per ciò accagionarlo, mostrerebbe di non saper che sia ten-

[1] *Comento sulle due regole della prospettiva pratica del Vignola.* Fra le cause che a quel tempo meglio promovessero l'incremento dells Prospettiva nella scuola fiorentina si debbono annoverare i precetti che ne' suoi libri ne dava l'illustre Galileo, comunicando a quegli artefici i lumi della vasta sua scienza. Più confacevole all'uso loro era però il *Trattato di prospettiva pratica* che dettava uno dei più insigni artefici che mai illustrassero quella felice contrada, Lodovico Cardi, detto il Cigoli. Egli che già aveva loro lasciato nella celebre sua *Notomia*, uno degli aiuti che più utilmente ne dirigessero l'opera nel difficile studio della struttura umana, vi aggiunse quello egualmente importante delle norme scientifiche, proprie ad accertarne i piani e le linee nelle composizioni, aggiungendovi inoltre la misura generale e particolare dei cinque ordini dell'architettura, sull'impiego dei quali egli dovea trasmetter loro ad un tempo si eleganti e grandiosi prototipi.

tare un sentiero non mai battuto da alcuno negli orizzonti inesplorati della scienza.

Durante il corso del secolo decimoquinto non era l'uso della prospettiva stato introdotto nelle cose dell'arte in Italia se non per concorrere come accessorio grandioso nelle composizioni, ed arricchire i fondi ne'quadri che rappresentavano soggetti di storia; e molti fra i principali maestri sì Lombardi che Veneti, come pure alcuni della scuola romana e fiorentina, già aveano dato buon saggio di lor bravura in tale studio, allorchè due dei più ragguardevoli che si mostrassero nel florido periodo di Michelangelo, eccitati dal concorso di circostanze straordinarie, si volsero ad applicar la pittura all'esclusiva rappresentazione dei più insigni monumenti architettonici, cosicchè lo studio della prospettiva venne conseguentemente condotto a nuova eccellenza. Furon questi Baldassarre Peruzzi da Siena, e Bastiano da San Gallo, detto Aristotile. Il primo è da computarsi fra quegli uomini che vennero in pari modo aspreggiati e dalla fortuna e dai loro contemporanei, e che solo trovò giustizia nell'imparziale posterità. Ingegno vasto, fatto di sè maggiore dall'emulazione che ebbe con Raffaello, vide che se questi lo superava nella bellezza delle sue figure, egli poteva alla sua volta averlo a secondo nell'arte della prospettiva, onde tutto invaghito del grandioso e del bello archittonico, a questo dedicò precipuamente il suo pennello: e spinse sì oltre l'industre sua imitazione che i colonnati, i bassirilievi e gli stucchi finti che dipinse al palazzo della Farnesina, giunsero ad ingannare uno dei più esperti conoscitori, Agostino Chigi, e, che è più, anche lo stesso Tiziano. E condottosi quivi Pietro Aretino, e sorpreso ancor esso da incredibile meraviglia alla lor vista esclamava, tutto fuori di sè, non essere in quella casa pittura più perfetta di quella nel

grado suo! Ma a porre in mostra il valore di questo gran prospettivo, più d'ogni altra cosa valse la rappresentazione che allora avvenne della *Calandra* del cardinale Bibbiena, recitata alla presenza del pontefice Leon decimo. Gli scenari e i tendoni di quella commedia tutti furono opera del Peruzzi, e non è da credersi, dice il Vasari, come in sì grande strettezza di sito egli « accomodasse tante strade, tanti palazzi, e tante bizzarrie di templi, di logge e d'andari, di cornici così ben fatte che parevano non finte, ma verissime. » Mostrava l'istessa abilità nel grandioso apparecchio da esso immaginato per l'incoronazione di Clemente VII, avvenuta l'anno 1524, ove giunse a tanto da poter dire che nelle finzioni pittorico-prospettiche egli trasmettesse i più classici esemplari, e meritasse di essere in tal genere di lavoro dichiarato insuperabile dal Lomazzo, dal Vasari, e dallo stesso rigido Milizia. [1] Bastiano da San Gallo, discepolo del Bramante e di Pietro Perugino dopo avere atteso alcun tempo alla pittura erasi anch'egli interamente dedicato al culto della prospettiva, nella quale aveva frequenti occasioni di mostrare la propria maestria, in un tempo ove l'esaltazione di Leon X nel 1513, la sua venuta in quella città nel 1515, l'elezione di Clemente VII, l'inaugurazione d'Alessandro e di Cosimo de' Medici al principato, le nozze di questo e di Francesco suo figliuolo, e finalmente l'arrivo dell'imperatore Carlo V, resero frequenti le feste popolari, e i grandi apparati nella città di Firenze. Vennero dagli scrittori meritamente segnati nei fasti della storia pittorica i sontuosi festeggiamenti che cele-

[1] Gli scritti di Baldassarre Peruzzi giovaron non poco a Sebastiano Serlio uno dei più abili architetti bolognesi, allorchè compose il suo *Trattato dell' architettura*, da lui poi dedicato a Francesco I, re di Francia, che ammiratane l'erudizione, gli donò trecento scudi d'oro, e lo chiamò presso di sè, come si raccoglie da una lettera di Pietro Aretino.

bravansi in Firenze in onore di Leon X, ed in un'epoca ove tanti e sì rinomati maestri fiorivano in quella città da meritarle il titolo di moderna Atene. Le magnifiche architetture, gli archi, i templi, i colossi, gli obelischi che vi finsero in tal' occasione Baccio da Montelupo, il Feltrino, il Rustici, Iacopo di Sandro, Giuliano del Tasso, Antonio da San Gallo, Baccio Bandinelli, il Rosso, il Ghirlandaio, il Pontormo, il Franciabigio, l'Ubertini, il Granaccio, Andrea del Sarto e Iacopo Sansovino dovettero essere veramente.

Cose sopra natura altere e nuove,

perchè in nissuna città, in nissun tempo, non erasi forse veduto sì numeroso assembramento d'artefici tutti sommi nell'arte loro, che tutti ad una sola opera concorressero; e tanto più se si avverte che Leon X avea quivi condotti Michelangiolo e Raffaello ed altri fra i primari di Roma, con intendimento di seco loro deliberare sui disegni della facciata che egli intendeva fare alla chiesa di San Lorenzo, già illustrata dai sepolcri Medicei. All'apparire degli splendidi monumenti che, quasi per incanto, creavan nell'antica una nuova Firenze, era meravigliato il popolo, che avido e stormeggiante portavasi ad ammirare uno spettacolo per lui sì nuovo, e non potea credere che le gradinate di quelle maestose scalee, o le colonne e gli ornati di que' templi fossero un'illusione, nè se non quando appressatosi aveane certezza, prestava fede alla realtà dell'inganno. N'ebbe plauso ed onore la corte Medicea, che vedeva con gioia in quell'ilarità del popolo come, adorne di fiori, gravi a lui non fossero le sue catene; e ne rimase attonito l'istesso sommo Pontefice, il quale considerando la facciata di S. Maria del Fiore, ornata dal Sansovino e dipinta da Andrea del Sarto, esclamò a ragione essere ella più nobile e più preziosa che se di

ricchi marmi rivestita. Avvenne allora quello che in ogni tempo nella storia dell'arte è avvenuto. La novità di quel trovato, l'ammirazione dei popoli, il lucro e gli encomi profusi agli artisti, invogliarono molti altri d'aggiungere pari fortuna e pari gloria in quello stadio istesso, e così la prospettiva figurò quindinnanzi non come oggetto accessorio, ma come principale, sulle pareti e sulle tele. Allora s'introdusse il costume d'adattarla al perfezionamento dei prestigii scenici, a decorazione delle feste sacre e profane, ad opere architettoniche di spontanea invenzione, o alla rappresentazione degli antichi monumenti. Fra i più abili pittori di figura che, inuzzoliti dalla gloria del San Gallo, si dedicassero alla quadratura, furon da annoverarsi il Salviati e il Bronzino, che all'altro, già innoltrato negli anni, vennero poi anteposti nelle varie commissioni così per la corte del principe, come pei cittadini: e verso il termine del terzo periodo della scuola fiorentina assai valsero in tale pittura i tre Alberti, Cherubino e Giovanni Durante, fra cui quest'ultimo era citato come pittore da far epoca, non tanto per le tavole a olio, quanto per le cose dipinte a fresco nella sagrestia di San Giovanni in Laterano, e nella gran sala Clementina che fu la più vasta opera di prospettiva che fino allora si fosse veduta. Ma avendo lo studio della maggior pittura ripresa la propria prevalenza in una scuola che da questa dovette più specialmente ripetere la sua riputazione, erasi in Firenze grado grado trascurata di nuovo la prospettiva, la quale, per quell'istinto d'imitazione che faceva dire al Bottari gli uomini seguitarsi come le pecore e le gru, venne ivi coltivata con ricrescente favore al tempo in cui, essendo quell'arte risorta nella scuola bolognese per opera del Curti, trapassavano in Firenze Baccio del Bianco e Giulio Parigi, a cui più tardi tenean dietro il Colonna e

il Mitelli. L' insegnarono questi, gli uni coi precetti, gli altri cogli esempi, e dalla loro scuola uscirono i numerosi discepoli che nella quarta e quinta epoca ve la fecero fiorire, Iacopo Chiavistelli, il Rossi, il Melani, lo Scorzini, il Tommasi, il Marracci, e in ultimo lo Schianteschi valente allievo dei Bibbiena.

Quantunque in ogni scuola siano stati di celebri prospettivi, lo studio di questa scienza formò nulladimeno il particolare carattere della scuola lombarda, come il disegno della fiorentina, il colorito della veneta, e fu senza dubbio alla grande influenza che, sulle lettere e sull' arti, ebbe durante il suo regno Francesco Alessandro Sforza, che la prospettiva e l'architettura andaron debitrici di lor maggiore incremento non solo nella Lombardia, ma in tutta l'Italia Settentrionale. Allora sotto l' insegnamenti del Bramante si succederono ivi in pochi anni Giovanni da Valle, Costantino Vaprio, il Foppa, [1] il Civerchio, Ambrogio e Filippo Bevilacqua, tutti milanesi; Fazio Bembo e Cristoforo Moretti di Cremona; Pier Francesco Pavesi e Albertino da Lodi, che il Lomazzo arrischiatamente ascriveva fra i ritrovatori della prospettiva, dei cui progressi era in un col Bramante ardentissimo promotore Leonardo da Vinci come dimostrò coi suoi precetti, e colle opere, tutte per tal riguardo irreprensibili. Erane quel valente caposcuola

[1] Vincenzo Foppa bresciano, nato verso il 1400, ebbe lode dai contemporanei come d' uno de' primi che conoscessero di prospettiva, e nelle opere loro la introducessero. Fu particolarmente ammirato dagli scrittori lombardi un quadro di san Sebastiano rappresentato nell' atto in cui alcuni saettatori gli scagliavano dardi in lontananza, e uno sfondato da lui dipinto nella volta di Santa Maria di Brera, opere che, per l' osservanza delle linee e dei piani, segnarono un progresso dell' arte. Ambrogio Calepino, dopo aver fatto l' elogio del Mantegna che egli dichiara il primo dei pittori, ha scritte queste parole: « Huic accedunt Ioannes Bellinus Venetus, Leonardus Florentinus, et Vincentius Brixianus, excellentissimo ingenio homines, ut qui cum omni antiquitate de pictura possint contendere. »

amorevole ammaestratore ai propri discepoli, e dava loro precetto inportantissimo che valse in parte a produrre nella scuola lombarda quel mirabil rilievo delle figure che dall' altre mai non venne oltrepassato; ed era che oltre allo studio degli scorti e della prospettiva, eglino si rammentassero dover essere il chiaro la più cara cosa che nei lor quadri si vedesse. L'influenza delle massime impiantate nelle officine milanesi dal Bramante e da Leonardo mantenne a lungo fra quegli artefici la supremazia da essi ottenuta nelle cose prospettiche, e fece sì che anche negli ultimi tempi apparvero ivi degni d'onorevole menzione il Chisolfi, Bernardo Racchetti, lo Spera, il Prina, i due Mariani e Castellino da Monza.

Nella scuola veneta principiava quest' arte a venire in onore verso il 1450, ossia ai tempi di Giovanni Bellini, il quale ne lasciava un saggio degno di riguardo nella rinomata sua tavola di San Zaccaria, ove adattandosi al pietrame di ricignimento ed all' architettura dell' altare, finse una continuazione di esso per entro al dipinto, sì che mal discernesse l' occhio ove terminava il rilievo prodotto dalla natura, ove cominciava l' imitazione fattane dal pennello.[1] Fu del medesimo andare, e piacque agl' intelligenti di quest' arte che lo dissero d' ingegno industriosissimo, il quadro dipinto da Vittore Carpaccio nel duomo di Capo d' Istria. L' autore delle *Maraviglie dell' Arte* lo pone fra i primi che facessero un uso frequente dei fondi prospettici nelle loro tavole. Era di genio ferace e inventivo anche Francesco Squarcione, il

[1] L' abilità che ebbero gli antichi Veneti in quest' arte facea maravigliare l' istesso Daniello Barbaro, il quale scrive che essi sapeano mostrar nelle opere loro non solo i paesi, i monti, gli edifizi egregiamente adombrati, ma anche gli stessi corpi umani sottilissimamente posti al punto prospettico, senza poter congetturare in che modo, o con quali precetti si reggessero, non essendone rimasta veruna memoria.

quale mostrandosi nella scuola veneta quello che Stefano nella fiorentina, tentò l'uso degli scorti, e cominciò a praticar la prospettiva nelle sue varie applicazioni, insegnandola poi al Mantegna che perfezionati dall'alacre suo ingegno, e dalle proprie investigazioni ne trasmetteva i canoni allo Speranza, al Montagna, e al Buonconsigli.

Ma l'epoca in cui più si attese a tale studio nella scuola veneta fu senza dubbio quella del Tiziano ove, suscitati dal genio del Sansovino, dello Scamozzi e del Palladio, brillaron quivi di viva luce Cristofano e Stefano Rosa, familiari di quel preclaro maestro,[1] il quale era uso valersi del lor pennello per ornare le immortali sue tele con que' grandiosi fondi architettonici, dalla cui imitazione trasse poi sì gran vanto Paolo Veronese.[2] Questo sommo artefice chiamando a torreggiar sulle sue vaste tele i più superbi edifizi che immaginasse la fantasia dei valentuomini che glorificavano allora l'architettura veneta, aggiungendovi il fascino di sue prospettive, lo sfoggio delle vesti orientali, lo splendore de' vasi aurei ed argentei, unito all'ampiezza delle drapperie con cui ornava gli eleganti suoi terrazzi, i cenacoli, i triclinii,

[1] L'opera per cui più crebbe il nome di questi due prospettivi fu la volta di Santa Maria dell'Orto, in Venezia, nel giro della quale finsero un corridore di colonne doppie e attorte che posando su certi mensoloni sporgenti in fuori con volta a crociera, e bellissimi scorti prospettici faceano parere sfondato quel vasto piano, ornato con ricca varietà di cornici, maschere, festoni e figure, producenti l'illusione del vero, invenzione celebratissima per la sua novità, che procacciò loro parecchie commissioni, fra cui le pitture della libreria di San Marco, e la sontuosa sala che i cittadini di Brescia avevano costrutta nel palazzo Comunale della loro città.

[2] Nella nostra pinacoteca figura un quadro d'Antonio Badile, maestro di Paolo, rappresentante la parabola del fariseo che avendo un trave nell'occhio rimprovera al pubblicano la festuca che ha nel suo, ove si trova un magnifico fondo d'architetture nello stile paolesco, che sono condotte in modo da indicare in lui il precursore di quel gran discepolo, da cui egli trasse nominanza.

si facea capo scuola d'un ordine di pittura che da lui ritrasse una denominazione che rimase perenne nei suoi annali. Sorsero ivi in quell'istesso periodo Domenico Bruni, il Bona, il Malombra, encomiati dal Boschini e dal Ridolfi; l'Aviani prospettivo, architetto e paesista di vaglia, e Tommaso Sandrino, che ebbero numerosi discepoli, l'uno in Vicenza, l'altro in Brescia; e negli ultimi tempi eravi la prospettiva ringiovanita dal vivace pennello del Canaletto, cui tenner dietro se non *passibus æquis* almeno assai da presso il Bellotto che con quelle dell'altro vide talor confuse le proprie tele e quindi il Guardi, il Marieschi, il Visentini, e finalmente il Colombini discepolo di Sebastiano Ricci.

Fu la pratica della prospettiva in uso nella scuola bolognese sin dal secolo decimoquarto come chiaramente dimostrarono parecchie tavole di quegli antichi pittori che nella domestica sua pinacotena avea raccolte il marchese Malvezzi. Vi fece tale studio notabili progressi prima per opera del Cotignola e poi di Melozzo, che da Luca Paccioli, nella somma di matematica e geometria, venne ascritto ai più *famosi e supremi pittori di prospettiva* di quell'età, avendo egli conosciuto Bramantino e Pier della Francesca, di cui taluni lo vollero discepolo. Gli è certo che fu il primo a praticare, o almeno a perfezionare di gran lunga sui suoi antecessori un'invenzione fra le più difficili dell'arte rappresentando nelle volte il sotto in su non solo nella pittura delle figure ma anche in quella degli edifizi, come lo dichiara un'antica iscrizione apposta in Roma ad un'opera che egli dipinse per il Cardinale Riario nel 1479.[1] Il Vasari parlando d'un'ascensione del Signore dipinta da Melozzo nella chiesa de' Santi Apostoli in Roma, dice che la figura del Cristo scortava

[1] « Opus Melotii Foroliviensis qui summos fornices pingendi artem vel primus invenit, vel illustravit. »

tanto bene che parea bucar quella volta. Non dobbiamo omettere di computare fra i maestri che allora concorsero a perfezionare la pratica di quest'arte anche Bartolommeo Fioravanti, ingegnoso architetto che nel 1455 avea con macchine di propria invenzione trasportata a notabile distanza la torre di Santa Maria. Egli ridusse al puntò prospettico l'intera struttura dell'arco de Merciai, con tutto il sovrapposto edifizio del gran teatro di Bologna, e la sua opera fu considerata come cosa si rara per que' tempi che ne fecero apposita menzione la Storia del Malvezzi, e il libro intitolato: *Minervalia Bononiensia, Civium anademata ec.* collectore Io. Antonio Bumaldo.[1] Furono seguaci di questi due maestri Tommaso Laureti, Domenico Bolognese, Innocenzo da Imola, il Cremonini, i Ramenghi, il Baglione, il Serlio, lo Storali, il Pisanelli, e più di tutti Agostino dalle Prospettive, i cui inganni agli uomini e agli stessi animali lo fecero salire a tal rinomanza che non fu palazzo o luogo pubblico in Bologna che non fosse insignito dal suo pennello, e che dal Lanzi fu detto verisimilmente l'autore della meravigliosa cupola della chiesa del Carmine da esso paragonata a quella del Correggio. Ma essendo le sane teorie di quest'arte andate smarrite, o state assai tempo neglette, per la fatale invasione che i manieristi fecero nella scuola, ella decadde in molto abbassamento. Questo non cessò sino alla venuta dei Carracci che fu un periodo di rigenerazione non solo per gli artefici bolognesi ma per quelli di tutta l'Italia. Avea Prospero Fontana prospettivo abilissimo insegnata la sua arte a Dionisio Calvart, il quale con quell'applicazione che è

[1] « Barth. Rodulph. Fioravanti arch. ingeniosiss. qui delineavit structuram integram porticus in foro majori dictæ fornicum Merciariorum, cum toto superposito ædificio magnæ molis theatri pubblicorum spectaculorum Bonon. pag. 242. »

propria de' suoi nazionali aveva in essa più addentrate le speculazioni di un ingegno acuto e scrutatore, e che simile all' antico Panfilo molto osava insistere presso i numerosi suoi discepoli, acciò se ne rendessero familiari le pratiche. La professò poi nel suo studio Agostino Carracci, il quale ne compose anche un trattato ove in poche regole avea ristrette tutte le notizie che ad un pittore sono più necessarie. Riuscirono di sommo valore Domenico Ambrogi, che salì in riputazione per le stupende prospettive con cui ornava le sale dei lor palazzi ai Marsili, ai Renghieri ed ai Banzi: come pure il Brizio che fu tra' migliori allievi de' Carracci. Il Trogli ne scrisse un libro intitolato: *Paradossi per praticare la Prospettiva:* l'Aleotti, detto l'Argenta, compose su questa e sull' architettura varie opere stimate; e finalmente Agostino Mitelli fu inventore di quelle prospettive a tempera che faceva con incredibile speditezza, e che, essendo state assai ricercate presso i signori bolognesi, vennero poi a gara imitate dal Santi, dall'Alboresi e dal Monticelli suoi discepoli. Ma da nessuno era quest' arte sollevata a tanta perfezione quanto da Girolamo Curti, detto il Dentone, da cui venne restituita al primo suo lustro, avendola egli adattata alla pittura delle chiese, de' palazzi e de' teatri, ove produsse l' illusione del rilievo in modo sì portentoso, da avvenire frequentemente che gli spettatori salissero sul palco scenico per convincersi della realtà del fatto, come fu in occasione delle feste date in Bologna dal marchese Enzio Bentivoglio. L' Algarotti scrivendo al Tiepolo della rara valentia del Curti, gli racconta che l' illusione del vero fu da questo portata a segno tale nella famosa prospettiva dipinta nella chiesa dei Servi, che avvenne un giorno che un cane correndo di grande slancio verso un porticato dipinto sul muro, e battendovi del capo con molta vio-

lenza vi si accoppasse. [1] L'applauso avuto dal Curti lo fece seguire da numerosissima caterva di più o meno abili imitatori; fra cui ebbe luogo distinto il Colonna che per poco eguagliava il maestro, colla differenza che il Curti soleva associarsi un buon disegnatore per ornar di figure le sue prospettive valendosi del Brizio, dello Spada ed anche dell'istesso Guido, mentre il Colonna tutto facea da sè, quadratura, figure, animali e paesi, ed era egualmente corretto e veloce nell'operare. La scuola di Bologna, fatta rediviva sotto i Carracci, era allora la migliore in Italia non solo nella primaria, ma anche nella minore pittura, e da ogni parte d'Europa si evocavano i suoi artefici. Il Mitelli superò il Colonna per armonia,

[1] Bottari. *Lett. Pitt.*, tom. VII, pag. 456. Tali stupondi inganni che pareggiarono, e anzi superarono quelli di Zeusi o di Parrasio, sì vantati da' Greci, erano frequentissimi all'epoca de' Carracci, i quali dipingendo suppellettili, attrezzi e altre cose nelle proprie stanze, attrappavano non solo gli animali ma gli uomini e gli stessi maestri dell'arte. Fra gl'inganni operati dalla prospettiva è da menzionarsi un quadro d'Annibale in cui era supposta una scalea, introducente alle figure della storia. Avendo egli posto il dipinto, appena terminato, ad asciugarsi al sole, erane la gradiuata presa per vera da un cane che, spiccando un salto per lanciarvisi sopra, sfondava quella tela e imbrattavano malamente i colori. I cornicioni e gli altri rilievi con cui egli ornava la Galleria Farnese furon sovente presi per veri dai pittori che la visitavano. Ebbe a quei tempi egual fama l'opera del Domenichino a Grottaferrata, ove nella cappella di San Nilo espresse una cupola finta, con finti stucchi, che i forastieri credean di tutto risalto, cosicchè più volte avveniva che avessero i monaci ad avvertirli dell'errore, o talvolta a far loro toccar con mano il liscio dell'intonaco per convincerli. Le prospettive di Leonello Spada nel palazzo di Ranuccio Farnese in Parma, e il soffitto del teatro ducale, illudeano spesse volte gli staffieri e i cortigiani di quel principe; e le figure e gli ornamenti da lui fatti alla tomba del dottor Lazari illudevano gli stessi Carracci e Andrea Sacchi, il quale volle scommettere che se essi non eran tutti di rilievo, ne fosse il prestigio almeno aiutato da uno sporgimento aggiunto all'intonaco del muro. Gli sfondati del Laureti furono per la maestrevole lor verità inscritti come esemplari dal Padre Ignazio Danti nel suo commentario alle prospettive del Vignola; e le architetture dell'Alboresi e del Mondini a Santa Maria del Fiore, in occasione delle feste con cui si celebrarono le nozze di Cosimo III colla duchessa d'Orleans, fecero primeggiare i quadraturisti bolognesi alla corte Medicea ed eccitarono l'invidia degli artefici fiorentini.

grazia e proprietà, e fu inventore d'un modo di lumeggiar d'oro i fogliami, i cartocci e gli altri ornati delle architetture che rapiva gli spettatori per l'eleganza e la novità del trovato. Questi due maestri furono per la fama loro successivamente chiamati alla corte di Filippo IV re di Spagna, poi a quella del gran duca di Toscana, dai duchi di Parma e Modena, e finalmente a Genova e a Roma. Ferveva a' que'giorni, a scapito della pittura classica, la prospettica, ove figurarono tra i più valenti Antonio Roli, i cui freschi nella Certosa di Pisa furon detti miracoli dell'arte; poi Andrea Sighizzi che invitato alla corte di Savoia ne ornava i palazzi e le ville come l'Alboresi in quella di Toscana, e a questi uniron l'opera e il nome il Paderna, il Bianchi, il Monti, il Cometti ed il Castelli, e parecchi altri dell'istessa posta, finchè, tornando gli artisti ad allontanarsi dalle sane regole, decaddero in ultimo nel gusto borrominesco, contro cui levarono invano il grido loro il Crespi e l'Algarotti; ciò nondimeno anche in quell'universale tralignamento furon parecchi i maestri che, protestando in favore dello stile più classico, mantennero le migliori tradizioni della scuola, nel cui quarto periodo sono degni di menzione il Mannini, il Mirandolese, Tommaso e Pompeo Aldrovandini, l'Orlandi, il Brizzi, il Bigari, e finalmente i Bibbiena le cui decorazioni per nozze di principi, per ingressi trionfali, e religiosi apparati, furono tra le più magnifiche di cui la storia dell'arte abbia serbata memoria.

La scuola romana essendosi per così dire reclutata non solo fra i grandi artefici nazionali, ma altresì fra quelli che, venuti dall'estero, ebbero o lunga stanza o fissa dimora nella capitale delle arti, perchè in ogni tempo è quella stata il comune emporio a cui trassero i loro cultori, avvenne che anche in riguardo alle cose della prospettiva si valesse la contrada delle cognizioni

e degli uni e degli altri, e che sempre l'incremento della scienza vi procedesse di pari passo con quello delle più culte nazioni. Ed essendovi, come nella scuola fiorentina stati posti i primi fondamenti di essa da Pier della Francesca, con molta maestria poi la praticarono Gentile da Fabriano nei lavori fatti a Roma ove fu chiamato da Martino V per dipingere alcune sale del Vaticano; il Pinturicchio che, simile all'antico Ludio, ritraeva in una loggia dell'istesso palazzo le città e le castella per ornamento delle pareti; e Pietro Perugino il quale, al dir del Mariotti, anch'esso era allievo di Pier della Francesca e costumò ornare con ricchi edifizi il fondo delle sue storie. L'amore dell'architettura e della prospettiva trapassò dal maestro al discepolo, e di fatto se ne videro frequenti saggi nelle opere di Raffaello che sempre si mostrò osservantissimo di lor regole, e che, secondo il De Piles, mai non faceva schizzo di composizione, ove la scala di degradazione non si trovasse accennata.[1] Ciò non pertanto era da taluni osservato che

[1] Ciò non impediva però che ogni qual volta la verità prospettica avesse pregiudicato a quella bellezza che era lo scopo principale di sue mire, egli non sacrificasse, come usarono i gran maestri della Grecia, la prima alla seconda. Notò uno studioso osservatore di sue opere (*Const. Idès Ital.*, pag. 23) che la *Scuola* d' *Atene* offre due punti di vista, uno più basso per le architetture, ed uno più alto per le figure. Se Raffaello avesse dato a queste lo stesso punto che alle altre, ne sarebbe risultato un effetto sgradevole nell'insieme della composizione. Le teste de' personaggi collocati in fondo al quadro sarebbero rimaste assai più basse di quelle più vicine allo spettatore. Può giudicarsene l'effetto dalla statura dei discepoli che circondano Aristotele o Platone. Il punto di vista dell'architettura si trova nella mano con cui quest'ultimo tiene il libro. Supponendo della stessa altezza quegli altri personaggi, e tirando una linea dal capo del giovane Alessandro (il primo a destra di Platone) al punto di vista, si può riconoscere quanto sarebbe stata piccola l'ultima figura di quel gruppo. L'istesso può dirsi dell' altro alla destra dello spettatore. Per nascondere tal difetto Raffaello ebbe cura di ristringere i gruppi del fondo, celando così le linee del pavimento che salgono all'orizzonte, sulle quali è situata la figura d'Alessandro. Se l'architettura fosse stata posta al punto di vista delle figure, il pittore non

quel sommo dei pittori non fosse ardito di tentare il sotto in su, quantunque al dir del Taia, sia stata da Raffaello nel terzo arco della loggia Vaticana espressa una prospettiva di colonnette ove si mostrò abile a superare le molte difficoltà di quel punto di veduta. A questo si può aggiungere che egli mai non evitò di rappresentare gli scorci i più difficili quando erano comportati dall' ordine della composizione come potè vedersi nell' Eliodoro, nel Davide che uccide Golia, e nella scuola d' Atene. E venne con molta opportunità notato che se, nel dipingere la favola di Psiche alla Farnesina, egli scansava il sotto in su, usando il ripiego di rappresentare la storia come se fosse dipinta sopra una tela inchiodata sul piano, ciò fece mosso soltanto dall' avvertenza di non foracchiare così quella volta con un gruppo che sarebbe riuscito d' un effetto poco gradevole alla vista, cosicchè può dirsi essere quello stato conseguenza non già dell' incapacità, ma del senno di quel dotto artefice.

Fiorì l' arte della prospettiva durante la lunga successione dei raffaelleschi, condotta al più alto grado dai classici pennelli di Polidoro Caldara e Maturino da Firenze; e allorchè già cominciava quella scuola a declinare sotto il pravo influsso di Federigo Zuccaro, dell' Arpino, e de' lor troppi discepoli, era reintegrata dal Laureti, chiamato da Bologna a Roma da Gregorio XIII, che gli fece dipingere la volta e le lunette della sala di Costantino, già ornata da Perin del Vaga e da Giulio Romano. Ma più del Laureti ebbe quest' arte a promotore il celebre I. Barozzi da Vignola, già da noi

avrebbe potuto dare alle volte quel grandioso sviluppo che riveste di tanta maestà la composizione. L' impiego di tale doppia prospettiva venne talvolta altresì adottato da Niccolò Pussino in parecchie di sue storie, dimostrando anch' esso avervi tali occasioni in cui il buon criterio dell' artefice dee fargli sacrificare l' esatto delle linee al bello dell' opera.

ascritto fra gli autori che più ne definirono il progresso, il quale uscito dalla scuola del Passerotti in Bologna, e sveltosi dalla pittura, per tutto dedicarsi a questa facoltà, e per essa all'architettura, ne scrisse trattati che aggiunti alle quadrature da lui dipinte nel palazzo del Cardinale Farnese, lo fecero dichiarare dal Barbaro uno de'maggiori maestri che mai fossero. Dottrinati da sì chiari insegnamenti mossero nella via segnata dal Barozzi l'Alberti, il Conti Tarquinio da Viterbo, Marco da Faenza, e il P. Zaccolini che apprese la prospettiva al Pussino e al Domenichino; e più tardi il Niceron, il Codagora, e Ottaviano Viviani. Nel quinto periodo della scuola romana finalmente, allorchè l'invasione de'cortoneschi ebbe all'estremo ridotta la nobil arte della pittura, invano sostenuta dal Maratta e da pochi altri, sorse a ravvivarla almeno in parte dal suo letargo il P. Andrea Pozzo gesuita, il quale a fertile immaginazione accoppiando profonda scienza matematica, rinnovava i prodigi della prospettiva ne'templi e nei palazzi, ove facea parer tondo il piano, e piano il tondo, sfondando le istesse volte con finte cupole che ingannavano l'occhio, e che destavano una meraviglia sì generale, che venne con istanza sollecitato a venir dipingere varie chiese del suo ordine in Piemonte, donde passò nelle precipue capitali della penisola, e da ultimo si condusse a Vienna chiamatovi dall'imperatore Leopoldo I. Al Pozzo faceano corona, come ultime comparse nel maraviglioso spettacolo che per tanti secoli aveva attonite tutte le nazioni di Europa, il Carlieri, il Colli, Francesco Garoli, Tiburzio Verzelli, i Collaceroni, i due Vanvitelli, e Gian Paolo Pannini, i quali simili a quelle faci funeree che seguono il feretro dei morti, parvero accompagnare al sepolcro la pittura italiana, fatta oramai cadavere inanimato.

Avendo in tal guisa considerato sin dai suoi primordi

l'andamento della scienza prospettica nelle principali scuole della nostra contrada, sembra farsi inopportuna ogni ulteriore ricerca in quelle altre ove il suo sviluppo divien meno importante pel minor numero degli artisti che concorsero a praticarla, ó stante la loro aggregazione alle scuole d'altri Stati, come intervenne al Pannini che dalla parmense passava alla romana, al Codagora che da questa fu addetto alla napoletana, o al Crosato che dalla veneta si ascriveva alla piemontese. [1] Ciò nondimeno non potremmo senza commettere una specie di sacrilegio pittorico astenerci di fare in questo luogo una particolare menzione del Correggio, gloria della scuola

[1] Il Crosato era maestro al nostro Bernardino Galliari, il quale per la bellezza delle sue prospettive scenografiche pervenne a buona rinomanza, quantunque assai mediocre nel disegno della figura. Il suo pennello brillante e fantastico ravvivava la pittura scenica in tutta Italia, massime in Torino ed in Milano, e passava da ultimo a Berlino, ove avendo il Galliari conseguita l'ammirazione di Federigo il grande, e questi invitandolo un giorno a chiedergli un favore, il modesto e generoso artefice d'altro non pregava il re se non che gli concedesse la facoltà di riedificare la chiesa addetta al culto cattolico, allora cadente in rovina, che di fatto egli poi ricostruiva e adornava a proprio spese. Questo tratto, non abbastanza cognito, della vita dell'artefice piemontese venne mandato a eterna memoria in una medaglia che coniavasi in Berlino (di cui ci fu dato rinvenire un esemplare), sul secondo piano della quale vedevasi il prospetto del tempio ricostrutto, che venne dedicato a Santa Edvige; nell'alto era la figura allegorica della religione, tenente con una mano la croce e coll'altra la palma trionfale; e sul primo piano le tre arti sorelle in atto di sovrapporre una corona d'alloro all'immagine del Galliari. Sul rovescio della medaglia leggevasi la seguente inscrizione:

B. GALLIARI
PEDEM : AB . ANDURNO
QUI . SUO . AERE . OPIFICIO
CATHOLICUM . S. HEDWIG. TEMP.
BEROLINI
DECORAVIT
ET . PERFECIT.
A. MDCCLXXIII.

Si legge nelle lettere sanesi che i bozzetti delle principali scene dipinte dal Galliari, accuratamente raccolte dal Balio di San Germano, chiaro mecenato delle arti, facevano parte del suo privato museo.

parmense e d'Italia, uno dei quattro maggiori luminari della pittura, il quale conobbe, praticò e perfezionò le teorie prospettiche nel sublime magistero di quelle sue cupole, miracoli dell'arte, ove, nelle arduità dei sotto in su, nella magia del chiaroscuro e nella prospettiva aerea fu e sarà sempre impareggiabile. Egli andò debitore di una tal primazia all'intendimento particolare da esso avuto dell'azione che sull'organo visivo hanno le varie sostanze colorate, e ben conosceva fra esse quale più o meno andavasi a perdere nell'aria; ed aveva osservato nel vero come, oltre alla degradazione delle tinte, convien tener conto che non solo si perdono le forze degli scuri, ma quelle pure dei lumi, e che certi oggetti scompaiono in ragione della loro piccolezza, cosicchè i contorni devono perdersi a poca distanza, gli ultimi termini de' corpi essendo semplici punti che non si possono perfettamente discernere. Una tale intelligenza degli effetti della luce sui corpi fu quella che tanto lo abilitò nel disegnare gli scorti, maestria che solo può conseguirsi mediante una piena notizia della prospettiva e del chiaroscuro, senza cui il disegno, invece di esprimere il vario rilievo della forma, non può che dimostrare in certo modo una sezione parallella alla superficie su cui si opera. Ed è meritevole di nota che avendo il Correggio, quand'era nello studio di Modena, imparata la geometria e la prospettiva, egli non s'accontentasse per ciò alle loro teoriche, e si risolvesse ad accertare il proprio disegno sul rilievo effettivo, valendosi del Begarelli, abile plasticatore, per fargli i modelli in cera o in creta, di cui si trovarono vari frammenti nella cupola di Parma. Tal era pure il costume di Michelangiolo, che come appare in una sua lettera al Varchi, soleva ritrarre i mirabili scorti che si vedono nelle sue fiere composizioni da figure in rilievo da lui medesimo modellate che poi

nel suo studio collocava ai debiti punti di vista. Non fa meraviglia che simile rettificazione dello scentifico sul naturale fosse adottata da un altro gran maestro che come il Buonarroti non la perdonava a fatica per toccare alla perfezione, Iacopo Tintoretto. Il Ridolfi ci racconta minutamente i varii modi, le sottigliezze e i congegni da lui adoperati per esentarsi da ogni errore così nelle linee come nelle ombre, e con qual cura si preparasse « piccoli modelli di cera o di creta.... quali divisava entro piccole case e prospettive composte di assi e di cartoni, accomodandovi lumicini per le finestre, recandovi in tal guisa i lumi e le ombre. Sospendeva ancora alcuni modelli coi fili alle travature per osservare gli effetti che facevano veduti all'insù, per formare gli scorci posti nei soffitti, componendo in tali modi bizzarre invenzioni, le reliquie dei quali si conservano ancora nella stanza segretaria de' pellegrini suoi pensieri. » Francesco Bassano ricorreva ad un altro ripiego. Volendo egli riconoscere la regolarità delle sue figure quando stava per terminarle, soleva, prima di dar loro l'ultima mano « affiggere le tele al palco, ed ivi aggiustava qualunque cosa alla veduta con molta accuratezza, assistendovi il di lui padre che teneva uno specchio in mano, ed osservando entro gli errori, gli accennava a Francesco con una bacchetta.... onde si comprende quanto gli fossero giovevoli i ricordi del padre, e qual beneficio apporti lo havere alcun amico di virtù, che corregga et avvisi gli errori. »[1] Il Pozzo quantunque versatissimo in tutte le scabrosità della prospettiva non tirava mai linea senza aver prima fatti modelli, e studiato così il loro andamento secondo il punto di veduta e di distanza, osservando i lumi, e le ombre che producevano. Ed il celebre Girolamo Curti nel fare i disegni dei lavori commessigli, anch'egli vo-

[1] Ridolfi., *Merav. dell' Arte*, tom. I, pag. 396, e tom. II, pag. 7.

leva aver sott'occhio a regolatore il naturale « appendendo cornici in alto, capitelli, modioni, volute, sfondati, e su quelli studiando, e bene impossessandosi degli effetti del sotto in su. » [1]

A malgrado degli esempi di rispetto alla regolarità prospettica delle linee dati dai più celebri maestri, delle varie età pittoriche, non è senza sorpresa che nelle lettere del Vasari avviene incontrare una massima contro cui non può a meno di protestare ogni studioso interprete della natura, perchè ella sarebbe micidiale ad un'arte che si fonda sulla leale ed assoluta sua imitazione, quella d'anteporre nelle cose della pittura l'appagamento dell'occhio all'osservanza delle regole, andando più dietro alla grazia che alla misura.[2] Egli appoggiava tale sentenza citando le parole del Buonarroti solito a dire che « il pittore deve aver le seste negli occhi, non nelle mani, e che per questa cagione egli usava talvolta le figure sue di dodici e di tredici teste, secondo che le faceva raccolte, o a sedere o ritte, o secondo l'attitudine, e così usava alle colonne ed altri membri, ed a' componimenti. » [3] L'autorità di Michelangelo, per quanto grande in sè stessa, non può essere valevole se non applicata a un principio vero, inerente alla natura delle cose, dovendosi riconoscere che quel sommo pagava anch'egli il suo tributo all'errore come lo notò il Condivi [4] nel pravo gusto architettonico che dal Buonarroti ebbe principio, e negli sbagli prospettici che furon dall'Albani rimproverati ad alcuni degli scorti nel Giudizio della

[1] L'esempio, che più sopra abbiam citato di Raffaello nella Scuola d'Atene, giustifica però la sentenza del Vasari, e prova che certe massime artistiche possono essere modificate da considerazioni di gusto e di convenienza, da reputarsi soltanto quali eccezioni alla regola.

[2] Malv., tomo II, pag. 172.

[3] Bott. *Racc. di Lett. Pitt.*, tom. I, pag. 501.

[4] *Vita di Michelang. Buonarroti*, pag. 197.

Sistina,[1] cosicchè mal potrebbe una sua sentenza isolata valere a noi, come quella del maestro ai pitagorici; e per altra parte abbiam notato più sopra quante ne fossero le industrie per attingere al vero. In secondo luogo son troppe le sconvenienze prodotte dalla mala influenza di tal principio rilassatore, per non ricusarne di netto l'adozione, non essendo mancato, anche fra i migliori, chi, in virtù di tale assioma, sacrificava il vero all'apparente, e minorava opere che, con maggiore studio prospettico sarebbero state immuni da ogni menda. Ne troviamo disgraziatamente un primo esempio in uno dei più illustri, Paolo Veronese il quale nella composizione d'una delle sue più pregevoli opere, la cena del Salvatore in casa del Fariseo, dipinta per la chiesa di San Giovanni e Paolo, avendo collocato il punto di veduta a livello dell'occhio dello spettatore, lo mutava poi ad arbitrio, benchè scusato dallo Zanetti, per la prospettiva degli edifizi più lontani.[2] E lo stesso scrittore, quantunque ligio al Calliari, non poteva astenersi di tener discorso delle censure che nel pubblico intelligente avea toccate un altro composto del suo pennello, l'Adorazione dei Magi a S. Niccolò de'Frari, ove forse, sviato dall'impeto di sua focosa immaginazione, aveva quel maestro commessi alcuni mancamenti nella veduta del sotto in su di parecchie figure ivi rappresentate.[3] Fu più deplorabile quello commesso da Lodovico Carracci nel dipingere l'Annunziazione di Maria Vergine nella cattedrale di Bologna, poichè ebbe per conseguenza la morte di quell'esimio pittore. Il quale, dopo disfatto il ponte, avendo vista l'opera da basso, e udite le doglianze del pubblico per l'evidente storpiatura della figura dell'angelo, avendo invano con

[1] Malvas. *Fels. Pittr.*, lib. IV, pag. 253 e 254.
[2] *Della Pittura Veneziana*, lib. II, pag. 174.
[3] Ibid, pag. 185.

istanza sollecitato di rifare il lavoro a proprie spese, e avutane una negativa motivata sull'ingombro della chiesa, sì profondamente se ne accorava che, caduto infermo, in pochi giorni finì di vivere. [1] Sarebbe senza dubbio stata impedita la disgrazia della pittura, e quella anche più irrimediabile del pittore, se questi invece di rimettersene, come fece, al giudizio e al consiglio di D. Ferrante Carli, uomo di lettere suo amico, ma dell'arte poco intelligente, avesse come Raffaello, Michelangelo e Leonardo prospetticamente rettificato e corretto il propriò disegno prima di dipingerlo in quella lunetta. Farebbero anche maggior maraviglia i molti errori ottici e architettonici occorsi nelle quadrature del Colonna e del Mitetti nel palazzo del cardinale Spada, in un tempo ove la prospettiva era quivi in molto onore, e in cui que' maestri la professavano in cattedra, se essi non se ne fossero giustificati dicendo avere a lor dispetto così voluto il padrone. E simile ignoranza dei committenti in quell'arte non dee far senso, mentre fra gli altri esempi che citano le cronache della pittura siamo avvertiti dal Vasari che il Duca Cosimo gli aveva fatto ordinare dal Concini, suo familiare, di levargli la pianta di Firenze in prospettiva: sproposito ducale a cui il Vasari rispondeva umilmente: « Che, nissuna pianta si lieva in prospettiva se già sopra la pianta non si lieva lo edificio di tutto quello ch'essa contiene. » [2] Fu scandalo assai più riprovevole, perchè scandalo collettivo, quello che davano i professori bolo-

[1] *Fels. Pittr.*, parte IV, pag. 448. Lodovico fu tanto più inescusabile in quel fatto che egli era valente prospettivo, e ne tenne anche scuola in Bologna; ove ai lor tempi la insegnarono pubblicamente l'Ambrogi, il Battistelli, il Porzio, il Calvart, il Fontana, il Tassi, il Tiarini, il Trogli, e Giov. Batista Aleotti, detto l'Argenta, autore d'un trattato di prospettiva, e abile architetto, al quale, come ad oracolo, ricorrevano tutti i figuristi, massime per la intelligenza dei piani e il collocamento delle figure.

[2] *Carteggio d'Artisti* del dott. Giovanni Gaye, tomo I. pag. 416.

gnesi nella celebre contesa insorta fra il Bassi e il Tibaldi. Aveva il Bassi suscitato diverse brighe a quel suo rivale, a cui imputava parecchie sviste nelle composizioni da lui dipinte al battistero del duomo di Milano; ed essendosi gli altri maestri adunati per dar giudizio sopra tale quistione, dichiararono doversi lode al Bassi per *scienza*, ed avere egli giudicato bene, e doversi lode al Tibaldi per *pratica* e non aver egli operato male. Di tal negligenza, che da casuale si mutava talvolta in volontaria, spesso lagnavasi il Lomazzo, e non ne andava esente l'istesso Guido Reni. Leggiamo nella storia di questo artefice che avendo egli terminata la famosa pala d'altare rappresentante l'Assunta, ordinatagli dai Marchesi Durazzo di Genova, e collocata anche in oggi nella chiesa di Sant'Ambrogio di quella città, avendo quel raro dipinto [1] destata un'ammirazione universale fra i pittori bolognesi, volle Guido conoscere qual ne fosse il parere del Tiarini, a cui professava stima più particolare. Condottosi questi da lui, ed attentamente esaminato quel capolavoro, gli fece osservare come trovandosi l'arca della Vergine in esso collocata sopra diversi gradini che le davano accesso, e stando il ginocchio della figura di San Pietro posato sopra il più alto, non poteva la medesima, in regola di buona prospettiva toccar col piede dell'altra gamba il gradino inferiore. Ma Guido, tra l'umiliato e l'indispettito, gli rispose asciuttamente che egli non voleva gua-

[1] Non fu poca la nostra pena, allorchè visitammo quell'insigne tavola, osservando come l'indiscreto zelo dei devoti avesse appeso sui lati della medesima vari di quei voti d'argento donati da chi crede aver ricevuto alcun favore da' Santi ivi dipinti, e deplorammo una volta più gl'inconvenienti dei capolavori situati nelle chiese, ove sono progressivamente rovinati dalla polvere, dal fumo e dalla ignoranza dei sagrestani; e più in un paese come il nostro ove, per l'incuria del governo, niun illuminato presidio veglia a proteggere contro le sempre crescenti rovine i monumenti dell'arte.

stare tutta l' opera per un solo errore. « Dite anzi, gli replicò il Tiarini, esser quel solo errore che tutta la guasti. » Ma Guido non lo corresse altrimenti; sacrificando così l' appagamento del criterio all' appagamento dell' occhio, secondo la massima del Vasari. Conviene però riconoscere che in niuna epoca pittorica riuscì essa così fatale alle belle discipline quanto in quella di Pietro Berrettini da Cortona. Sotto a quel caposcuola di decadenza, cessato nelle scuole lo studio della prospettiva e della notomia, sbandita la considerazione delle statue greche e quella stessa di Raffaello, prevalendo alle leggi dettate dalla ragione e dalla storia le regole pedantesche della simmetria, e d' una pseudo-grazia ammanierata e nauseante, tutti gli sforzi dei di' lui seguaci tendevano soltanto a soddisfare la vista con un preteso equilibrio tra i vari gruppi delle composizioni, per ottenere il quale v' introducevano figure inutili, e leziosamente atteggiate in movenze da mimi, destinate a servir di contrapposto le une alle altre. Siffatta degenerazione trasmodò allora illimitatamente fra i cortoneschi, i quali sacrificavano la sostanza dell' arte a conseguirne soltanto le apparenze; e si crederebbe la seguente un' invenzione destinata a porre in ridicolo quella smania officinale, se non la trovassimo articolata negli scritti dell'erudito P. Della Valle, ove sono registrati i rimproveri da lui volti a Luca Signorelli, perchè nella volta del duomo d' Orvieto, esagerandosi il principio della simmetria, e lasciandosi troppo trasportare dal buon effetto: « avesse dipinte tre o quattro gambe di più le quali non appartenevano assolutamente a veruna delle figure. » [1]

Ma è tempo ormai di raccogliere le vele, e terminare il nostro ragionamento. In questo articolo la cui

[1] Nelle note al Vasari, tomo IV, pag. 337.

lunghezza sta in ragione della lunghezza de' secoli da noi attraversati per giungere alla sua conclusione, abbiamo tentato di ricercare diligentemente l' origine, il progresso e le vicende della prospettiva dai tempi antichi fino ai nostri, e si è veduto che, all' epoca di Panfilo come a quella di Pier della Francesca, la pittura che era ancora bambina non pervenne a farsi adulta se non dopo che il ritrovamento della prospettiva sorse a rettificare e ad unificare la forma, la movenza e il piano delle figure a similitudine del naturale. Quest' avvertenza confermata da una serie di fatti che si sono identicamente riprodotti nello sviluppo che provò l' intelletto umano dandosi, in età e popoli diversi, ad una stessa indagine, dimostra qual grado eminente appartenga a tale studio. Non v' ha effettivamente alcun oggetto nella natura, sia uomo, o monte, o fiume, o albero, o nuvola che non si offra alla nostra vista in prospettiva, di cui importa conoscere le proporzioni, affinchè le figure non facciano, come avvien talor di vedere, passi impossibili a chi non rappresenta che un semplice mortale; o mostrino storpiature miserande da rendere, salvo un miracolo,[1] impossibile la vita in chi ne sia afflitto; o introducano personaggi là ove manca il sito a contenerli, falsando così, non imitando, il vero. La serie di cognizioni necessarie a ben rendere gli scorti e il collocamento delle figure è accessibile a qualsiasi intelligenza, poichè, quantunque la prospettiva sia una derivazione della matematica, non è necessario all' artista di troppo addentrarsi nelle oscure sue ambagi. A guidar la pratica basta la cognizione di poche regole fondamentali da cui sarà abilitato a confor-

[1] Come accadde una volta a Palma il giovane, a cui rimproverando taluno la storpiatura d' un Salvatore da esso dipinto, e dicendogli che non poteva stare nell' attitudine in cui lo aveva posto: « Non dite queste cose, replicò il pittore, che Dio può fare ciò che vuole. »

mare alla verità il disegno de' corpi a una data veduta, a ben conoscere la degradazione prospettica del colore, o scegliere il punto di distanza in modo che sia giusta e gradevole la proporzione tra le figure della storia e gli edifizi che ne formano il campo. A malgrado di una necessità dimostrata dall'essenza medesima dell'imitazione, non mancarono scuole e artisti che ributtati dalle difficoltà matematiche trascurarono uno studio che, nell'ordine teorico, ha la stessa importanza che il disegno o il colorito, i quali non potrebbero senza il suo concorso, riuscire se non difettosi, perchè si troverebbero in contrasto colle condizioni imposte dalla natura all'apparenza de' corpi sulla visione. E venendo così a mancare quella leganza che è necessaria fra le parti del grande archetipo che abbiam sott'occhio, sarebber queste, pel difetto d'una sola, interamente distrutte nel criterio d'ogni osservatore. Il danno risultante a una pittura dal difetto d'un solo de' suoi pregi fu altresì espressamente dichiarato da un celebre antico il quale dipingeva non già col pennello ma colla penna, con cui ci tramandò vari mirabili ritratti *d' Uomini illustri*, di cui crebbe l'illustrazione. « Il bello in tutte le cose, dice Plutarco, è formato da molte parti che varie di numero, ma une di tempo, concorrono con armonia e con certa convenevolezza al medesimo scopo; mentre la mancanza o l'assurda posizione d'una sola di esse, anche menoma, genera immediatamente il deforme. »[1] Il perchè richiamando noi in quest'ultimo limite dell'articolo la virtualità delle idee che ne ordivano il contesto, e additando nel passato le due più grandi epoche della pittura, quella de' Greci

[1] « Id quod in quacumque re pulchrum est, ex multis numero diversis, et ad unum temporis articulum convenientibus, quadam concinnitate et concentu perficitur; cum turpitudo statim existat vel una aliqua etiam levicula re deficiente aut absurde posita. »

nel secolo di Pericle, e quella degl' Italiani nel secolo di Leon decimo, vogliamo che ne sia definitiva conclusione la massima che agli artisti della sua età ripeteva Panfilo, due e più mille anni sono, non potere un pittore elevarsi alla perfezione dell' arte se non dia opera allo studio della prospettiva.

POESIA D'ALBANI E PITTURA D'OVIDIO

NELLA SALMACE E ERMAFRODITO.

DA DUE DIPINTI DEL MUSEO TORINESE.

I.

La pittura non essendo se non la poesia espressa in colori e riverberando l'animo dell'artefice, ne avviene che i cultori si dell'una come dell'altra siano stati reciprocamente attratti nella medesima sfera dalla natura uniforme dei loro ingegni. Dalla sostanza delle idee nasce lo stile, si riguardo alle opere del pennello come a quelle della penna: le une e le altre richiamano il pensiero verso un ordine relativo nel quale si trovano i pittori e i poeti distribuiti in analoghe categorie. Un'occhiata ai nomi più illustri nelle due arti basterà a porre in evidenza un tal fatto. Il Buonarroti, Giulio Romano, il Caravaggio e Salvator Rosa si divisero fra loro in vario modo le terribili bellezze dell'Alighieri; Raffaello, il Domenichino, i Carracci, il Poussin e Lesueur le regolari perfezioni d'Omero, di Virgilio e del Tasso; Tiziano, Giorgione, il Tintoretto, Paolo Veronese le varie e splendide tinte dell'Ariosto, del Cervantes e del Forteguerri; il Correggio, Leonardo, il Parmigianino, Perin del Vaga la grazia di Catullo, di Properzio e del Petrarca. Così le voluttuose immagini d'Anacreonte, di Saffo e d'Ovidio vennero a riprodursi sott il soave pennello

dell'Albani, e forse concorsero nel secolo successivo a destare tra i suoi compatriotti le inspirazioni leggiadre del troppo tenero Savioli.

Alla naturale inclinazione dell'animo si congiunsero verosimilmente nell'Albani le particolari circostanze. Era a lui toccata in sorte nella divisione del patrimonio paterno la deliziosa villa della *Querzuola*, situata in amena regione presso la città, ove all'orezzo dei boschetti solcati da acque limpide, chiuse in alveo erboso e profondo, ovvero zampillanti artifizialmente fra i sassi, seduto sulle rive dei laghi o nell'imo centro delle valli più quiete, poteva egli a suo grado ritrarre dal vero ed abbellire nella fantasia quei siti che tanto incantano nelle sue pitture, degna scena delle più vezzose fra le abitatrici d'Olimpo. Sì beato vivere faceva dire all'invidioso Guido « essere l'Albani non un pittore, ma un gentiluomo che attendeva a' que' suoi pensieretti, a quelle coserelle, non per trattenimento ma per ischerzo » scordando forse o facendo vista di scordare, come gli *scherzi di quel gentiluomo* nel *San Pietro* eseguito all'Oratorio di San Colombano, nel *Cristo risorto* di San Michele in Bosco, e nella *Nascita di Nostra Donna* a Sant'Maria del Piombo avevano emulata ed in certe parti anche sopravanzata la sua gloria istessa.

Se i domestici dissapori non fossero venuti a gettare nella lance di sua vita quel grave contrappeso, per cui gli accoramenti del facoltoso son fatti duro ma giusto compenso alle privazioni del povero, difficilmente sarebbe possibile ai voti del più indiscreto epicureismo formare desiderio d'umana felicità oltre i confini dell'esistenza sì intellettuale che materiale dell'Albani. Trasportandosi coll'immaginazione tra le amene convalli di *Meldola*, si miri questo pittore assiso in dolce contemplazione all'ombra de' salceti che attorniano la campestre dimora,

presso la bellissima sua Doralice,[1] una delle donne più avvenenti di quell'età, che nei più segreti recessi di quei boschi si mostra a lui, ora simile a Venere, stesa mollemente le membra sul verde tappeto de' prati, or sotto l'aspetto della figlia di Latona in atto d'inseguire le fiere delle selve, or qual vaga Nereide che del cristallo delle fonti fa velo alle più seducenti sue forme. Quell'affettuosa consorte lo fece padre di dodici figliuoli, i quali furono i modelli dei mille amorini sì vispi, sì graziosi, sì pieni di brio, che popolavano le sue composizioni. Ella stessa con mille sottili ritrovamenti « trasformandosi tutta nel gusto e nel genio del marito, ingegnavasi d'accomodare quei bambini nelle desiate posizioni, ferme non solo e posanti, ma nelle attitudini e negli scorti più difficili e vivaci, sapendo giudiziosamente farglieli vedere sospesi (e come volanti), accòmodandoli e sostenendoli con pannilini e bende sino a che il bramato effetto ben osservato ne avesse e colto. »[2] Solevano essi continuamente starsi a carolare e bamboleggiare intorno al padre in tutta libertà, ed egli con assidua diligenza ne seguiva ogni moto, ogni gesto, ogni lezio infantile, ritraendo sovente, con segno velocissimo, tale espressione o movenza momentanea impossibile a riprodursi giammai. Infatti nessuno giunse a dipingere con tanta leggiadria quei fugaci vezzi dell'infanzia, varii come il capriccio, rapidi come il pensiero, che l'artefice può cogliere soltanto per una continua osservazione e tenacità di memoria, quando ogni occhiata è studio, ogni attitudine modello.

Una vita tutta spesa tra le coniugali delizie, le consolazioni della paternità, l'assaporamento delle bellezze campestri, il consorzio de' letterati e la coltura dell'arte, dovette naturalmente esercitare una grande influenza

[1] Della famiglia dei Fioravanti.
[2] *Fels. Pittr.*, tom. II, pag. 250.

sullo spirito di quell'avventuroso artefice, che inebriato da piaceri sì varii, in mezzo agli agi dell'opulenza, fu come astretto dalla piena loro traboccante a versare sulle tele le sensazioni che continuamente lo concitavano, e vi moltiplicò le più venuste immagini dell'amore, della puerizia e della bellezza.

Concorse altresì con possente reazione a destare il bel genio dell'Albani quello di Virgilio, d'Ovidio e del Tasso. Gl'immortali loro volumi erano continuo pascolo alla sua fantasia, e seco ne recava pur sempre alcuno fra mano nelle frequenti gite fatte per istudio in mezzo alle selve ed alle campagne, inseparabile da essi come dalla sua stessa tavolozza. La più perfetta fra le opere d'Ovidio fu quella da cui più sovente attinse i suoi pellegrini concetti. Dettava Ovidio; Albani dipingeva. Mirabile dote del genio che, quale scintilla elettrica, scoppiando a immensi intervalli tra gli abissi del tempo, si addentra nell'avvenire, e vi accende nuove faci, che ad altrettante saranno poi luce e alimento. Gli uragani della Sarmazia hanno da molti secoli disperse per quegl'inospiti deserti le ceneri del poeta di Sulmona, e il suo canto armonioso pur sorge ancora in tutta la potenza dell'attualità ad eccitare i trasporti dell'erudito e l'immaginazione dell'artefice. La lira è infranta da lungo tempo, ma il suono delle sue corde tramanda tuttora nell'universo le eterne sue vibrazioni.

Aveva la natura dotato l'Albani di tutta la squisitezza di sentimento necessaria ad esprimere le grazie ingenue del più delicato fra i poeti del Lazio. Egli ha qui seguito letteralmente la bella descrizione fatta da Ovidio nel quarto libro delle sue *Metamorfosi* sulle avventure di Sàlmace ed Ermafrodito. Quell'interessante soggetto venne da esso rappresentato in due quadretti, che sono riscontro l'uno dell'altro nella nostra Galleria. Gli aveva

l'Albani dipinti ambidue in figure di grandezza naturale, ma un solo di questi ha potuto sfuggire alla domestica avidità, o al vandalismo forestiero che ci hanno spogliati di tanti tesori d'arte.

Ecco il figliuolo di Mercurio e di Venere, che abbandonati gli antri del monte Ida, ove dalle Naiadi era stata confortata la sua infanzia; trascorso il paese dei Lici, giunge al celebre fonte della Caria. Le onde trasparenti di questo rivelano fino all'imo il più segreto suo fondo. Ivi non si trova nè la canna palustre, nè le sterili ulve, nè il giunco dall'acuta cima, ma è cinto d'ogni intorno di vividi cespugli, e d'erbette sempre verdeggianti. La bella Sàlmace sola fra le ninfe ignota a Diana, i cui diporti sprezzando, mai non trattava l'arco, nè inseguiva le fiere dei monti, solea venir quivi a coglier fiori; ed allora appunto ne stava cogliendo, quando vide il fanciullo, e, vistolo, bramò possederlo. Nè però gli venne essa incontro immediatamente, benchè a ciò s'affrettasse, senza dar prima un'occhiata alle vesti, e dopo averle in vago modo assestate, non aggraziasse tanto gli occhi e il volto da dover parere avvenente; chè tale sin d'allora era il costume delle belle, come ne fanno fede i seguenti versi:

Sæpe legit flores, et tunc quoque forte legebat,
Quum puerum vidit; visumque optavit habere.
Nec tamen ante adiit, etsi properabat adire,
Quam se composuit, quam circumspexit amictus,
Et finxit vultum, et meruit formosa videri.

Allora così gli parlò: O fanciullo, degno d'essere creduto un Dio: ma tu lo sei certamente, e forse l'istesso Cupido. Se pur sei mortale, avventurosi i parenti che ti generarono; felice il tuo fratello, la sorella tua, e la nutrice che ti allattò! Ma assai più beata di queste la tua sposa, se alcuna ne degnasti della teda nuziale! Se a

donna tu ancor non appartieni, ah ch' io sia quella, ed un istesso talamo tosto ne accolga! Ciò detto, tacque la Naiade. Arrossì il fanciullo, nescio d' amore; ma il rossore l' abbelliva. Crescendo allora le istanze della ninfa: « Cessa, le rispose il fanciullo, o ch' io fuggo via ed abbandono te e questi luoghi in un tempo. » Temette Sàlmace, e disse: « Ospite, anzi son io che ti cedo libero il passo. » Vòlto indi il piede ella finge fuggire. Allora spiata d' ogn' intorno la foresta, e piegato il ginocchio tra i fitti virgulti, vi si nasconde. Egli, tosto che si trova inosservato su quella riva, corre qua e là in modo fanciullesco, e cominciando a porre l' estremità del piede nell' onde che gli scherzavano intorno, a poco a poco ve l' immerge fino al calcagno. A un tratto, sedotto dalla dolce temperatura di quelle, nuda le tenere membra, indi battuto leggermente il petto con ambe le palme, salta veloce in quegli stagni, e dimenando alternamente le braccia traluce nel liquido elemento, come avviene se con terso cristallo si ricoprano eburnee statue o candidi gigli. « Vincemmo; eccolo, è mio » esclama la Naiade; e, buttata ogni veste, si spinge in mezzo all' onde.

Era difficile che da sì vivace pittura d' Ovidio non se ne colorisse nella mente d' Albani una di pari vivacità. La composizione era fatta: egli la segnò sulla tela; e fu di lui degna. Ermafrodito in atto grazioso di fanciullesco ribrezzo, tastando col destro piede la superficie dell' acque sta per attuffarvisi. Sàlmace lo divora cogli occhi nascosta dietro un cespuglio, e, spogliate le belle membra, già è per mettersi desiosamente dentro al nativo fonte. Un gaio Amorino, sorto a volo, ha scoccato un dardo al fanciullo. Il colpo andò fallito. Un altro, seduto sul margine erboso, sta per incoccare nuovo strale ad emendare l' errore. Due più lontani guatano taciti l' esito della scena.

La foresta, che intorno intorno aduggia di freschissime ombre quella chiostra silvestre, si apre sul fondo del quadro, il quale appare coronato dai lontani monti della Caria, le cui cime azzurre si confondono col cielo. La frasca è frappata alla carraccesca; facile e grandiosa. Benchè il colore ne sia alquanto ricresciuto, come si vede in altre opere del medesimo autore, pure non è tale da troncare troppo assolutamente l'idea dell'accordo primitivo. Nel colorito e nell'atteggiamento delle figure disegnate con isquisita sceltezza, si mostra lo studio fatto dal naturale.

II.

Non debbono far maraviglia le numerose fole immaginate dagli antichi poeti sull'origine degli ermafroditi, quando si veggono personaggi autorevoli tra i filosofi non isdegnare di prendervi parte. Il mondo, dice Platone, fu da principio popolato da tre specie d'uomini; cioè maschi, femmine, e androgini, ovvero esseri congiungenti in sè l'uno e l'altro sesso.[1] Ognuno di tali in-

[1] Si può congetturare, che il sistema di Platone fosse da quel filosofo derivato in gran parte dalle dottrine esistenti da tempo antichissimo presso i popoli orientali. Il carattere ermafroditico negl'idoli era comune in tutto l'Oriente, e volto ad esprimere la divinità fecondatrice della natura, la qual cosa si osserva nelle principali di quei culti sì grossolanamente estetici, a far capo da Baal, o Belo, il maggior nume dell'Asia primitiva, il quale si trova di fatto definito anche presso i Settanta ora sotto nome di ὁ Βααλ, ora sotto quello di ἡ Βααλ,, che tradotti letteralmente equivalgono a dire *il Baal* e *la Baal,* di cui Baaltide in Eusebio ed Esichio non è se non l'individuità femminile separata dall'altra. Così sappiamo pure che *Kuef,* prima persona della triade egiziana, e creatore della luce, riuniva in se stesso la natura del maschio e della femmina; e secondo la cosmogonia di quel popolo, essendo un giorno quel dio stato il fecondatore di sè stesso, produsse il grande *uovo-mondo,* ossia la *materia,* da cui veniva poi generato *Fta,* Dio del fuoco e della vita. (*) *Neith* altro non era che l'es-

(*) Guigniaut, *Not. sur la trad. de Symb. de Creuzer,* pag. 827.

dividui aveva quattro braccia, quattro piedi, quattro orecchie, due capi rivolti un verso l'altro, e così del rimanente. Essi erano robusti ed audaci; ed essendo cresciuti in numero vollero far guerra agli Dei, nel cui consiglio fu grave disparere: gli uni, fidando nelle loro folgori, proponevano l'esterminio del genere umano; gli altri, non volendo rinunziare all'incenso ed ai sacrifizi, vi si oppo-

senza femminea di Knef, da cui i Greci trassero *Athana* (Ἀθήνη, ossia Minerva). Anche *Brahm*, l'essere supremo, eterno, non rivelato, immenso, ed assoluto, della teogonia indiana, ebbe lo stesso carattere ermafroditico, e fu per virtù propria generatore di *Brahma*, detto poi *Kaka-Bussudda* nella sua prima incarnazione. Suo padre lo depose, appena nato, sul fragile fiore del *lothos*, detto *kamala*, ovvero il *girasole*. Il fanciullo avea quattro teste ed otto occhi, i quali aprendo, non vide se non un' immensa vastità d'acque coperte di spesse tenebre. Muto dallo spavento, nè potendo concepire il mistero di sua origine, egli rimase immobile a contemplare quella vista tremenda. Mentre il dio sta immerso in quello stupido letargo, trascorrono più secoli; finalmente una voce tonante lo sveglia, e gli ordina d'implorare Brahm suo padre, il quale immediatamente gli appare sotto l'aspetto d'un uomo con mille teste, e scacciando quelle tenebre gli manifesta la vista incommensurabile di sua divina essenza, ove i mondi giacciono come tanti embrioni nella propria inerzia, e gli concede la potenza di farli uscire da quell' abisso luminoso, e di ridurli all' attuale loro condizione. Leggendo l'antica mitologia del Zend-Avesta è parimente da osservarsi che Kaiomorts, il primo uomo nato da Ormuzd, che è il buon principio dei Persiani, detto *Oromaze* dai Greci, era dotato d'ambi i sessi, e considerato come il padre dell' uman genere. Essendo Kaiomorts stato ucciso per invidia da *Arimane*, il cattivo principio, egli aveva colla più gran parte del suo sangue fecondata la terra, su cui dopo quarant' anni era germogliato un albero simile ad un ramo di *Reivas*, il quale durò dieci altri anni a fare l'intera sua cresciuta. Giunto a maturità, egli offriva l'aspetto d'un uomo e d'una donna insieme congiunti, e portava a modo di frutti dieci coppie umane, di cui le principali erano *Mechia* e *Mechiane*, generatori di tutti gli altri uomini. Il tipo di Cibele, divinità originaria della Frigia, da cui passò quindi nella Grecia, offre un carattere particolare, mentre egli è quale dea che ella si trova posta in capo a tutta la natura, essendo presso que' popoli riconosciuta come il principio femmineo, che per virtù propria aveva generata l'umana stirpe. Nella Samotracia venivano manifestate sotto gli emblemi dei due sessi le moltiplici divinità distinte sotto i vari nomi di *Dioscuri*, di *Tritopatori*, e di *Anaci*. Il carattere ermafroditico delle maggiori divinità si estese poi più tardi dall' oriente all' occidente, e massime nella Grecia, ove Pallade, Adone, Bacco, Cerere e Proserpina, si mostrarono alternativamente sotto gli attributi dei due sessi.

nevano. A vincere simile quistione Giove determinò di dividere per metà ognuna di tali creature. Ciascuna di esse conservò d'allora in poi una simpatia straordinaria verso l'altra; il che, aggiunge gravemente Platone, spiega l'amore vicendevole dell'uomo e della donna, cagionato dall'essere stati già ambedue parte d'un istesso andrógino.[1]

[1] Si trova fatta menzione degli androgini, od ermafroditi, dalla maggior parte degli antichi scrittori. Filostrato parlando di Favorino, celebre sofista, il quale floriva sotto l'imperatore Adriano, lo dichiara ermafrodito. Plutarco nella *Vita d'Antonio* si mostra aderente alle dottrine di Platone. Aristofane ne fa una divinità simile a Venere. Alcuni pretesero coll'unione della parola *Hermes* e *Aphroditis* accennare il piacere che deriva dall'eloquenza; altri dimostrare che Venere era d'ambi i sessi, come usò Calvo poeta, il quale disse: *Pollentemque deum Venerem.* Plinio così s'esprime nel suo libro VII: « Gignuntur homines utriusque sexus, quos *hermaphroditos* vocamus, olim *androgynos* vocatos et in prodigiis habitos, nunc vero in deliciis; » e racconta che sotto il principato di Nerone siffatta mostruosità si palesò eziandio nei giumenti, e che furono scoperti in Treveri alcuni cavalli ermafroditi, che da quell'imperatore furono fatti aggiogare al suo cocchio, parendogli cosa degna d'essere veduta che il principe presedesse in quel modo ai portenti della terra: « Ceu plane visenda res esset, principem terrarum insidere portentis. » E parla pure d'un fanciullo ermafrodito mostruoso, che nacque della grossezza d'uno di quattro anni, il quale dagli aruspici fu dichiarato turpe ed orribil mostro, da espellersi dal territorio di Roma; ed avendolo rinchiuso vivo in una cassa lo fecero sommergere nel Mediterraneo. Anche in Atene, come osserva l'Alessandri in una sua dissertazione, gli ermafroditi erano riputati di mal augurio, e venivano precipitati nel mare. Trovasi pure accennato da Plinio un altro fenomeno singolare, che merita d'essere qui registrato: egli parla d'una figliuola di Caio Asinio, nata sotto il consolato di Licinio Crasso, la quale, essendosi un giorno cambiata in maschio sotto gli occhi degli stessi suoi parenti, fu anch'essa per ordine degli aruspici trasportata in un'isola deserta, e quivi abbandonata. Licinio Muziano attestò, aver veduto in Argo un giovane, per nome Aresconte, il quale prima aveva appartenuto al sesso femminino sotto quello d'Arescusa, e che ebbe poi moglie; e Lucio Cossicio, cittadino di Tisdritane in Africa, il quale era andato a marito in qualità di femmina, venne dichiarato dell'altro sesso l'istesso giorno di sue nozze (*mutatam in marem die nuptiarum.*) Tito Livio racconta l'apparizione d'un ermafrodito come un avvenimento spaventevole, notato fra vari altri prodigi allorchè Annibale discese in Italia: « Sinuessæ natum ambiguo inter marem ac foeminam sexu infantem, quod androgynos vulgus appellat » (lib. XXII.) Tacito riferisce, tra i portenti che precedettero la morte di Claudio, la nascita

Pausania, adducendo la tradizione dei Galati di Pessinunte, narra la cosa affatto diversamente. Avendo Giove in un suo sogno sparse alcune stille di sangue sulla

di parecchi ermafroditi. Presso alcuni, al dire di Diodoro Siculo, Ermafrodito era una divinità, la quale in certi tempi si manifestava agli uomini sotto un doppio sesso: « Hunc alii deum esse dicunt, qui, certis se temporibus hominum conspectui offerens, ita nascatur ut naturam ex viro et foemina commixtam habeat. » (*Bibl. histor.*, lib. IV.) Nei monumenti appartenenti al tempo più remoto della Grecia avviene talora d'incontrare delle figure di Giove e di Bacco, rappresentate con ambi i sessi (*Orph. ap. Euseb. præp. Evang.*, lib. III). (*) L'esistenza degli ermafroditi si trova eziandio talvolta accennata, come puro fatto fisiologico, presso alcuni scrittori sacri, e Sant'Agostino ne parla varie volte ne' suoi libri, dichiarando esservene difficilmente mancanza, benchè siano rari: « Androgyni, quos etiam hermafroditos nuncupant, quamvis admodum rari sint, difficile est ut temporibus desint, in quibus sic uterque sexus apparet, ut ex quo potius debeant accipere nomen, incertum sit. » (*De Civit. Dei*, cap. VIII.) Anche ai tempi moderni la scienza, benchè più avanzata, ha potuto essere talora indotta in errore dalle naturali apparenze. Verso la metà dello scorso secolo si levò gran rumore in Londra per l'apparizione di un moro ermafrodito, nato in Angola. È nota la famosa sentenza del tribunale di Tolosa, che ingiunse a Margherita Malauro di portare gli abiti da uomo, e che più tardi, per dichiarazione del celebre medico Saviard, venne restituita al proprio sesso con permissione speciale del Re di Francia nel 1693. L'anatomista Petit, noto per le sue osservazioni sull'occhio e sul cerebro, pubblicò una dissertazione curiosa relativamente ad un soldato ermafrodito, trovatosi a' suoi tempi in Namur. (*Hist. de l'Acad. des sciences, ann.* 1720.) Ma di tutte le maraviglie narrate in tal proposito la più sorprendente è senza dubbio quella che si legge nelle *Memorie* di Filippo di Comines, in questi termini: « En octobre de la mesme année (1472) fut trouvé en Auvergne, en une religion de moines noirs, appartenant au cardinal de Bourbon, un religieux hermafrodite, qui devint gros d'enfant, et fut pris et gardé jusqu'à ce qu'il eust accouché. » (Tom. IV, pag. 246.) Parecchie furono le disquisizioni degli scienziati sull'esistenza degli ermafroditi; ma l'opera del dotto inglese Parsons, intitolata *Mechanical and critical enquiry into the nature of hermaphrodites*, London, 1741, è senza dubbio quella ove si dimostra con maggiore evidenza ed erudizione, essere un errore popolare l'esistenza di siffatti fenomeni, a cui nessuno più presta fede in oggi, essendo riconosciuto dai fisiologi, che la natura offre soltanto i caratteri del doppio sesso in certe specie inferiori degli animali, come pure nella maggior parte delle piante.

(*) Presso Amatunta, nell'isola di Cipro, era un tempio, nel quale vedevasi la statua d'Ermafrodito espressa in una giovine donna colla barba al mento, come il simulacro di Venere, citato dall'Alessandri.

terra, questa, fatta feconda, produsse un'essenza umana che in sè congiungeva ambi i sessi, alla quale fu posto il nome d'*Agdistide;*[1] gli Dei, mossi ad orrore da sì mostruosa creatura, non le lasciarono se non il femminino, e dall'altro vollero prodotto il mandorlo, il quale avendo fruttificato alla sua stagione, accadde che una ninfa, figliuola del fiume Sangaro, volle mangiarne, e raccoltine alcuni frutti se li pose in seno; ma questi in un subito sparirono, ed ella si sentì incinta, e partorì un fanciullo, che espose in una selva, ove fu nodrito da una capra. Gli venne posto nome Ati, ed essendo cresciuto, fu di una bellezza sì sovrumana che avendolo Agdistide incontrato un giorno nella Frigia, se ne innamorò perdutamente; ma i di lui parenti, eccitati da voglie ambiziose, lo mandarono a Pessinunte con animo di fargli sposare la figliuola del re. Già si celebravano ivi le nozze loro, quando sopraggiunse Agdistide, la quale co' suoi incantesimi inspirò tanto furore allo sposo ed al re, che ambidue si mutilarono. Essa ottenne che il corpo del suo amante fosse d'allora in poi fatto incorruttibile.

Dopochè la luce della scienza ha dissipati molti fantasmi e molte illusioni, da cui furono indotti in errore i secoli precedenti, gli ermafroditi più non appartengono che alla mitologia.[2] Essi possono essere annoverati coi centauri, le sfingi, gl'ippogrifi, e le arpie, fra le fantastiche finzioni dei poeti, che abbellirono colla loro

[1] Da *Agdos*, pietra di straordinaria grandezza, de' cui frammenti fecero uso Deucalione e Pirra gettandoli sul capo loro per ripopolare il mondo. Arnobio riferisce che Giove, invaghito delle bellezze di quella pietra, la cangiò in donna, e ne ebbe Agdistide.

[2] La favola offre parecchi altri esempi dell'unione di due divinità in una sola essenza, come erano gli ermapollini, gli ermateni, gli ermeracli, e gli ermèroti, composti quelli di Mercurio ed Apolline, o Minerva, od Ercole, e questi di Mercurio e Cupido. Gli Egiziani aveano parimente gli ermammoni, derivanti da Mercurio e Giove Ammone; gli ermanubi, da Mercurio e Anubi ec.

immaginazione, o per dir meglio travisarono gli avvenimenti della storia, o adombrarono emblematicamente sotto materiali forme un morale insegnamento. Sesto Pompeo e Vitruvio sono forse i soli fra gli antichi scrittori che siansi dato il carico di spiegare l'origine della favola di Sàlmace ed Ermafrodito. Strabone, come Ovidio, nel farne la narrazione, solo citarono gli effetti del celebre fonte di Caria, ed il primo dichiarò positivamente averne ignorate le cagioni.[1] Sesto Pompeo stimò essere quelle acque venute in tal voce perchè frequentate dai giovani d'ambi i sessi, che ivi solevano bagnarsi promiscuamente; onde, come spesso è avvenuto, l'effemminatezza degl'individui, trasferita al fonte, gli fece attribuire una qualità effeminatrice. La vicinanza dei due templi di Venere e di Mercurio aveva concorso ad accreditare il rimanente di tale favoloso racconto, dichiarando Ermafrodito figliuolo di quelle due divinità. A Vitruvio poi sembra verisimile che i popoli della Caria ancora barbari, essendo stati scacciati dalla città d'Alicarnasso all'arrivo d'una colonia d'Argo ivi approdata, e trovandosi astretti dalla necessità a scendere dai loro monti per provvedersi a quella sorgente, si fossero a poco a poco collegati in amichevoli rispondenze coi nuovi abitanti della contrada, il consorzio dei quali aveva in progresso di tempo dirozzato i loro costumi.[2]

Fu opinione d'alcuni eruditi, essere tal favola destinata ad accennare allegoricamente quanto sia dicevole al bel sesso, e conforme all'ordine della natura, quella

[1] « Nescio qua de causa infamis quod ex eo bibentes molliciem contraherent. » (Strabo, lib. XIV.)

[2] « Ita singulatim decurrentes et ad cœtus convenientes, e duro feroque more commutati, in Græcorum consuetudinem et suavitatem sua voluntate reducebantur. Ergo ea aqua non impudico morbi vitio, sed humanitatis dulcedine mollitis animis barbarorum eam famam est adepta. » (Vitr., lib. II, cap. 8.)

schiva ritrosia che nelle dichiarazioni d'amore lo fa secondo al nostro, e quanto il cambio di tali reciproche condizioni lo renda spregevole e misgradito. Molte altre fra le narrazioni mitologiche, le quali ebbero evidentemente un pari intento, come Fedra ed Ippolito, Medea e Giasone, Arianna e Teseo, sono atte a provare che là dove l'osservatore superficiale stima trovare soltanto un semplice sfogo dell'estro loro, gli antichi poeti rinchiusero spesse volte una lezione, e se non concorsero sempre coi moralisti a riformare il costume, compirono sovente almeno il bello incarico d'ingentilirlo.

L'inversione spiacevole della rispettiva convenienza fra i due protagonisti di tale storia è anche più opposta al buon gusto in questo secondo quadro, cui sarebbe stato degno del pennello dell'Albani il tralasciare, come insultante ad un sesso, verso cui da arte si gentile sol devesi tributare omaggio. Al tempo in cui operava quell'artefice erano già, se non cancellate affatto, almeno alquanto infievolite nello spirito del secolo quelle tradizioni di galanteria, per cui le idee cavalleresche avevano sparso una tinta sì piacevole sulle età che precedettero.

Ma nell'età in cui Dante e il Petrarca illustravano col loro divino ingegno le corti eleganti di Can-Grande della Scala, e di Galeazzo Visconti, o quando la duchessa d'Urbino, la marchesa di Monferrato, Stefanetta de' Belli, o la regina Giovanna di Napoli assembravano intorno a loro quei vaghissimi senati, composti delle donne più avvenenti, costumate e spiritose dei loro tempi, le quali, raccolte in Corte d'Amore, dettavano sentenze inappellabili sulla leggiadria dei modi e sul trattar cortese dei cavalieri, se allora fosse apparsa quest'opera dell'Albani sarebbe stata meritamente condannata come derogante all'ossequio dovuto alle belle, e ciò per espresso comandamento delle leggi di galanteria. Sarebbesi allora dichia-

rato atto scortese l'aver tra mille esempi di pudore, di schivezza, di tutte le amabili virtù che illustrano i fasti femminili, trascelto a bella posta uno di que' rarissimi tratti, non avvenuti ma immaginati, che gli disonorano.

Il giovine adolescente, il quale erasi tutto arrossito alle prime manifestazioni dell'amore di Sàlmace, mosso a schifo dall'improvviso attacco della sfacciata assaltatrice, e volendo sottrarsi alle inverecónde carezze, lotta vigorosamente, e tenta sciogliersi dai tenaci nodi con cui ella lo avviticchia: « Simile, dice Ovidio, a serpente, cui afferrarono le adunche branche d'aquila maestosa, e rapirono alle più alte sfere, ove, contrastando al nemico, gli si stringe addosso con girevoli spire e dal capo e da' piedi, aggrovigliandosi colla tortuosa coda alle ali spazianti con immenso remigio: »

> Implicat ut serpens, quam regia sustinet ales,
> Sublimemque rapit: pendes caput illa pedesque
> Adligat, et cauda spatiantes implicat alas etc.
> *Metamorph.*, lib. IV.

Resiste pertinacemente il figliuolo di Mercurio: la ninfa lo preme, e fa l'estremo di sua possa; finalmente esclama dispettosa: « Combatti pure, o perfido, ma non perciò fuggirai; e voi, numi, fate sì che verun giorno mai non sia per separare questi da me, o me da questi! » Tali voti ebbero propizi gli Dei, perchè i due corpi, per subita immistione confondendosi insieme, si trasformano in un solo, ed ormai appaiono l'uno e l'altro sotto un medesimo volto. Allora Ermafrodito, con accento già fatto femminile, rivolto al padre ed alla genitrice, dei quali portava il nome, pregò a loro che qualunque uomo fosse quindinnanzi per bagnarsi in quella fonte avesse a provare l'istessa metamorfosi; e i due parenti, commossi alle parole del figliuolo biforme, gli concessero sif-

fatta domanda, avendo a tal uopo cosperse quelle acque con arcano veleno.

Intanto gli Amori, che, avvezzi a trionfare degli uomini e dei numi, videro alla prova inutili quelle armi, da cui fu pur vinto l'istesso Giove, palesano in varie guise il loro dispetto: e quale, tutto stizzoso, rompe l'arco e le saette; quale piangendo si straccia i capelli; quale rivolge la face contro le membra di quell' insensibile, il cui cuore stette saldo alle sue fiamme. Le persone di gusto raffinato osserveranno quanto sarebbe desiderabile fossero cresciuti più fitti in questo luogo i cespugli della Caria a nascondere l'atto sconcio e villano,[1] con cui l'artefice s'abbassò ad esprimere il disprezzo inspirato dalla condotta d'Ermafrodito al più petulante fra i seguaci di Cupido. Esse potrebbero rivolgere a questi arbusti la preghiera che Perigone faceva a quelli di Corinto, affinchè si spesseggiassero intorno a lei per meglio nasconderla agli occhi di Teseo.[2] Tali stomacaggini, sempre riprovevoli, anche nelle stesse opere di stile triviale sì fiamminghe che bassanesche, ne sono l'un cento più in

[1] Sembra incredibile che un pittore elegante e leggiadro, com'era l'Albani, si sia lasciato andare a una sconvenenza così disdicevole, ed abbia in certo modo voluto emulare coi Fiamminghi in una cosa in cui eglino stessi furono riprensibili, quantunque ella fosse meno disadatta nelle opere loro per via della bassezza dei soggetti che trattavano. L'azione in cui è qui rappresentato quell'amorino era, al dire del Decamps, il marchio caratteristico del pittore Patenier, artefice molto stimato da Alberto Durero, che volle farne il ritratto. Patenier faceva benissimo il paese e le battaglie, e mai non mancava di mettere un uomiciattolo in tale attitudine, in un canto di sua composizione. Marco Guerards, detto da Van Mander uno dei migliori pittori di Bruges, usava invece di dipingere nelle sue opere, come proprio contrassegno, una donna in un'azione consimile, che dal Decamps è definita con una ingenuità di espressione che sa molto di fiammingo. (Tom. I, pag. 32 e 145, edizione di Parigi, 1753.)

[2] « Ipsa cum in locum arboribus, stoebeque herba et spinis densis obsitum pervenisset, puerili simplicitate ea, tamquam sensu prædita, precata est ut se occultarent. » (Plut., tom. I, pag. 11, ediz. del Dacier.)

quelle di carattere elevato, ed operano sullo spirito quell' istesso effetto che in mezzo ai concenti di quelle melodie, ove l' anima s' ingolfa con delizia in un pelago di grate sensazioni, produrrebbe il repentino grugnito di qualche immondo animale. Orazio paragona tale molesta disadattagine a quella d' una musica discorde, la quale viene a frastornare i piaceri d' una mensa bene imbandita, perchè questa era più grata senza simile accessorio; e così, se un poema, composto per essere gradevole al nostro spirito, degenera, quantunque in un sol punto, dall'elevazione prescritta, egli è come se cadesse al più basso grado; le quali osservazioni calzano a maraviglia alla composizione dell' Albani:

Ut gratas inter mensas symphonia discors
Et crassum unguentum et sardo cum melle papaver
Offendunt; poterat duci quia cœna sine istis:
Sic animis natum inventumque poëma iuvandis,
Si paulum summo discessit, descendit ad imum.

Con quali anatemi sì sconvenevole episodio non sarebbe stato flagellato dall' irosa delicatezza di quel poeta mosso a sdegno, se il venerando Omero scostavasi talora soltanto dalle sublimi vie in cui soleva spaziare la sua Musa? Dionigi d' Alicarnasso, parlando della consonanza necessaria nelle opere dell' arte, dichiara che dall'istessa turba illitterata e raccogliticcia, di cui erano pieni i teatri, egli aveva imparato, essere in noi inerente certa naturale cognazione alla convenevolezza ed alla soavità che ne debbon essere inseparabili; e narra aver egli veduto un abile e rinomato sonatore di lira essere scornato dalla moltitudine, perchè falsando una sola corda avea corrotta tutta l' armonia. L' istesso, dice egli, avvenne ad un sonatore di flauto, benchè ne usasse secondo le migliori regole dell' arte sua, per aver egli prodotto un romore sconvenevole e contrario all' artifizio della modu-

lazione, o soffiando incongruentemente, o non comprimendo a sufficienza le labbra.

E la galanteria e il costumar gentile richiedevano la protesta da noi articolata contro il doppio mancamento verso l'una e l'altro, sfuggito ad un artefice, il pennello del quale fu più che qualunque altro dedicato alla bellezza, di cui tutta la vita celebrò i trionfi. Ora non rimane se non da lodare nell'opera la grazia propria si degli atti che delle figure, il colorito caldo e animato, ed una composizione anche più lodevole di quella del quadro che gli fa riscontro, i cui personaggi si trovano ivi disposti un po' troppo alla spicciolata. Gl' intelligenti dell'arte contempleranno cōn soddisfazione la finezza dei tuoni nelle carnagioni, e quanto le due teste principali siano studiate e graziose, e più particolarmente nell'Ermafrodito, figura che se non merita l'elogio di nobile, dato già da Plinio a quella di Policle: *Polycles Hermaphroditum nobilem fecit,*[1] ha in compenso una leggiadria d'espressione veramente tutta albanesca, la quale, sebbene un po' ripetuta da esso, pure è sempre dilettevole, perchè nessun altro, fra quelli che dopo lui vissero, potè mai pareggiarlo. Il complesso di questa bella tavola è grato alla vista per l'unità del suo effetto, in cui prevale all' altra già descritta da noi; essa è evidentemente il primo getto della composizione di grandezza naturale,

[1] La bella statua dell' *Ermafrodito Borghese* fu dal Winkelmann attribuita a questo insigne scultore. É da notarsi che in nessuno degli ermafroditi, a noi tramandati dall' antichità greca e romana, si trovano caratterizzate le parti sessuali del maschio e della femmina, come lo fecero gli artefici ieratici dell' India, essendosi i primi limitati ad aggiungere al sesso mascolino il petto e la tondezza dei contorni, proprie del femminile, vale a dire a rappresentarli esattamente quali con tanta eleganza ce li descrive Anacreonte, e come sono definiti in questo bel distico d' Ausonio:

Dum dubitat natura marem faceretne puellam,
Factus es, o pulcher, pæne, puella, puer.

precipuo ornamento nella sala dell'Albani, opera più singolare che rara, in cui egli trattò il medesimo soggetto da grande artefice, evitando con miglior discernimento di ripetervi le laidezze, di cui sì severamente lo accagionammo in questo articolo.

SULLA COMPETENZA DEI PUBBLICI GIUDIZI.

ALESSANDRO TIARINI.

La riforma che il pubblico giudizio indusse nelle opere di Alessandro Tiarini, è uno di quegl' insegnamenti che la didascalica della pittura non dee trascurar di rivolgere al suo progresso. È conforme alla ragione che non già i soli artefici, ma ciascun uomo capace di paragonare nel proprio intelletto le opere del pennello con quelle della natura sia atto a giudicar d' un' arte che n'è imitatrice. Lo scopo della pittura, come quello della musica, della poesia, della mimica, arti d' imitazione, essendo principalmente di commuovere il cuore e dilettare il senso, ogni persona più o men dotata di giustezza nella visione o nell' udito, e che sente con certa squisitezza, può, argomentando dalle impressioni che ne riceve, giudicare del merito d' una melodia, d' un poema, d' un dramma. Nell' ammettere una tal capacità si dee però notare in primo luogo, che siccome la visione e l' udito non son pari in ciaschedun uomo, così il senso essendovi più o men delicato, varia risulta in ogni individuo la facoltà di giudicare: in secondo luogo, che la competenza d' un tal giudizio nelle opere dell' imitazione soltanto può applicarsi alle parti di esse che per propria natura sono in relazione colle impressioni del senso, mentre quelle che appartengono alle percezioni dello spirito del tutto vi si sottraggono, e non sono ac-

cessibili che al giudizio di chi con apposito studio venne iniziato alle loro teoriche. Così il colorito d' un quadro, l' espressione di sue figure e la giustezza della prospettiva aerea saran pregi di più facile accesso al discernimento del pubblico, che non la purità del disegno, la proprietà del vestiario, la convenienza d' un composto, perchè le prime imitando soltanto le esterne apparenze della materia, e il carattere delle passioni che ogni uomo prova ed ha sott' occhio, può ciascuno far agevolmente un confronto tra la natura e l' imitazione, mentre ad apprezzar l' altre si richiedon notizie positive nella notomia e nella storia, nè posson giudicarsi per via d' una semplice impressione, motivo per cui elle appartengono alla coltura intellettuale, anzichè alle naturali facoltà.

Facendo osservare una tal differenza tra il modo con cui possono essere giudicati il disegno e il colorito, dee notarsi che l' argomento s' intende considerato soltanto nel significato estetico dell' arte, mentre se si volessero esaminare scentificamente le impressioni prodotte non solo sull' organo visivo, ma eziandio nell' interno dell' anima dall' azione dei colori, la questione rientrando nella sfera della scienza, difficile ne sarebbe la soluzione. Converrebbe di fatto che taluno fosse dotato di particolare erudizione e nella fisica e nell' ottica, a spiegare in modo convenevole il motivo per cui certi colori son più vistosi e più gai di certi altri, e perchè da alcune lor combinazioni s' infonde nell'occhio o un' armonia che lo diletta, o una dissonanza che l' offende. Nè le cognizioni somministrate dalla scienza gli darebber mezzo di spiegare se non per qual causa fisica le materie colorate s' affaccino più o meno all' occhio, pel ferir più o men diretto della luce sulle lor molecole, ignoto pur sempre rimanendo perchè alcune specie richiamin nell'animo senso d' allegria, alcune altre di mestizia, e

perchè, in egual chiarezza di tinta, il color di rosa o il verde sian più simpatici del giallo o del turchino. L'istessa oscurità sussiste pure sulla varia preferenza che tai colori eccitano in spiriti diversi, e sull' affinità che collega le apparenze della materia cogli affetti dell' anima. Ma, evitando le investigazioni analitiche, e sol sinteticamente considerando la quistione, si può affermare che il colorito e l' espressione, come la prospettiva aerea d' un quadro, son qualità che dirittamente appartengono al dominio del senso, epperò riescon atte ad esser giudicate dalla popolare opinione. Si può aggiungere che non solo alle volgari intelligenze, ma a quelle pure di chi per dottrina è capace di apprezzare siffatte doti in un dipinto, avvien di giudicarle col senso prima che colla ragione, quasi sia questa soltanto destinata a spiegare all'intelletto ciò che di primo lancio gli fu abbozzato e messo innanzi dall' altro. Un passo di Boezio espone con sottigliezza il reciproco intervento del senso e della ragione nei giudizi dell' intelletto. Il senso, dice egli, riconosce immediatamente in un dipinto non so che d' indefinito, atto a destare un' impressione già nota all' anima: la ragione giudica l' eccellenza dell' imitazione, e le varie differenze che corron tra questa e la natura. Onde si può asserire che il senso rinviene primo le cose che confusamente si accostano alla verità, ma ch' egli riceve dalla ragione l'integrità del proprio giudizio : la ragione poi concepisce l' integrità d' una cosa, ma riceve dal senso l' idea di quella similitudine o confusa apparenza che s' accosta al vero, poichè il senso è incapace di giudicare dell' integrità ossia eccellenza d' un oggetto, ma sol può ad essa accostarsi per mezzo delle impressioni organiche, mentre la ragione s' impadronisce di tali impressioni e le giudica. [1]

[1] « Sensus namque confusum quiddam ac proxime tale quale est il-

La dottrina da Boezio professata, venne da altri chiari ingegni riconosciuta. Afferma un antico che noi tutti giudichiamo per certo senso tacito e senza verun ammaestramento ciò che le arti han di buono o di riprovevole, e cotal discernimento s'estende non solo alle pitture, ma alle statue ed all'altre imitazioni che trovan men facilmente un esemplare nella natura. [1] È dell'istesso parere Quintiliano, benchè dichiari che quantunque da molti siasi tentato, niuno bastantemente spiegò quel moto inenarrabile del senso che precorre la ragione. [2] Le impressioni sensuali trovandosi insieme collegate da un comune vincolo, può l'istesso modo di giudizio uniformemente applicarsi così alle cose che appartengono all'udito, come al gusto ed alla vista. Non è infatti necessaria la cognizione del contrappunto per decidere se un'armonia è aspra o soave, nè son da esaminarsi le sostanze componenti un cibo per giudicarne il buono o cattivo sapore. L'istesso può dirsi in riguardo alle rappresentazioni sceniche. Si veggon piangere a una tragedia, ridere a una commedia anche gl'ignari delle regole drammatiche, ed è l'impressione comunicata all'anima loro che gli fa atti a giudicare se le passioni espresse nel dramma son naturali, se la condotta verisimile, l'azione interessante. L'autore del libro *De Oratore* fa a tal riguardo un ragionamento analogo al nostro, e dice: « S'io dovessi parlare d'un istrione, e negassi poter egli riuscir nell'arte sua senza imparare il salto e

lud quod sensit, advertit: ratio vero diiudicat integritatem, atque unas persequitur differentias. Itaque sensus invenit quidem confusa ac proxima veritati: accipit vero ratione integritatem: ratio vero ipsa invenit quidem integritatem, accipit verò sensu confusam ac proximam veri similitudinem: namque sensus nihil concipit integritatis, sed usque ad proximum venit, ratio vero diiudicat. » Boët., *Art. Mus.*, lib. V, cap. I.)

[1] Cic., *De Orat.*, lib, III.

[2] « Non ratione aliqua sed motu nescio an inenarrabili iudicatur; neque hoc ab ullo satis explicari puto, licet multi tentaverint. » (lib. VI.)

la palestra, ad affermar tal cosa non sarebbe necessario fossi un istrione io stesso, ma ch' io sia tale soltanto da poterne rettamente apprezzar l' artifizio. » Ogni persona ragionevole essendo dunque atta a giudicar dal gusto, dall' udito, e dalla vista delle impressioni relative a questi sensi, ne consegue riuscir tal dote bastevole a percepire il merito d' un' imitazione pittorica, che ha particolare analogia colla mimica, per essere ambedue destinate ad esibire allo sguardo, l' una colle realtà sceniche, l' altra colle illusioni pittoriche, gli eventi della storia, della mitologia o della vita domestica; e perchè coll' intento morale han comune l' organo materiale a cui ambe si volgono per comunicar le proprie impressioni allo spirito. Per la qual cosa si dee riconoscere che la maggior parte degli uomini è in grado di pronunziare con proprietà, non solo se un ritratto è, o no, rassomigliante per la forma o il colore, ma se la natura è resa con verità in un quadro, se gli affetti dipinti son conformi ai veri, le attitudini giuste o forzate, se l' andamento della prospettiva lineare rende con verità il decrescere delle figure sui piani, se i tuoni della prospettiva aerea allontanan gli oggetti alla convenevole distanza, e finalmente se nell' intuonazione generale del dipinto è dissonanza o armonia.[1] E quantunque certe finezze del

[1] Vatelet che anch' esso conviene esser la naturale intelligenza sufficiente a discernere in parte il merito d' un lavoro pitterico, ne limita in tal modo l' azione: « Connoitre si l'attitude d'une figure est naturelle ou génée, si cette figure n'est pas estropiée, cela dépond de l'intelligence naturelle et de la justesse de la vue. Peur apperceveir si les expressions sent justes, il suffit d'aveir de la sensibilité, et une grande attention à ebserver les changemens qu'apperte aux traits du visage la présence des diverses passiens. Il est aisé de s'apperceveir si un tableau appelle ou n'appelle pas, s'il est faible ou vigonreux de couleur, et par conséquent s'il a de la vigueur ou s'il n'en a pas. » L' istesso argomento, in forza di cui egli ammette che per via di confronto può l' intelligenza naturale discernere se l' attitudine d' una figura è giusta o no, necessita l' ammissione della medesima facoltà per riconoscere opportunamente se una prospettiva dipinta

disegno interno ed esterno, che sol collo studio del nudo e della notomia si posson sentire, come pure alcune altre sulle varie operazioni prospettiche costituenti il giusto rilievo dei corpi, o l'artifizio dei riflessi, degli scorci e del sotto in su, sian tali da oltrepassare la volgar capacità, pur vediamo qual abbondante materia ancor resti devoluta al criterio de' più comuni intelletti, e per ciò quanto proficui debban tornare all' artista i pubblici esperimenti.

Dalle ragioni fin qui espresse si posson dedurre due conseguenze. Prima, che niun uomo dotato di comune intelligenza può protestar della propria incapacità nel giudicar le opere dell' imitazione, per non saper di pittura, dichiarazione sotto cui gli uomini grossolani cercan riparo all' amor proprio, e tentan nascondere la noncuranza loro verso i più gentili studi. In secondo luogo, che si dee concepire un' opinione disfavorevole delle opere pittoriche, al cui aspetto il pubblico rimane indifferente, perchè lo scopo dell' arte essendo di commuovere o dilettare, le pitture che nè dilettano, nè commuovono, son necessariamente mediocri. In tal caso il pittore che pretende esimersi dalla sentenza del pubblico, coll' appellarsi a quella de' professori, fa prova di mediocrità intellettuale, e d' incoerenza ai principii che definiscono l' intento estetico dell' imitazione, mentre non basta la più classica regolarità con cui è condotto un quadro, un poema, a esimerli dall' essere l' uno insulso, l' altro noioso qualora essi non parlino al senso o

rende con verità le linee d' un edifizio architettonico. È noto che la perfezione delle scene dipinte dagli antichi, e quelle di Baldassarre Peruzzi, di Girolamo Curti e di molti altri, destavano nelle moltitudini un moto di piacere e di maraviglia non dimostrato verso i dipinti dei mediocri prospettici: il che prova con evidenza quanto in esse sia inerente la capacità di giudicar del buono o del cattivo per semplice impressione anche in una materia che ha tanta connessione coll' ottica e colla geometria.

alla fantasia, perchè quantunque l'arte derivi dalla natura, e il ben ritrar questa già sia all' altra un sufficente pregio, ciò nondimeno poco o nulla potrà dirsi aver ella operato qualor non piaccia o commuova.[1] E benchè un uomo ignaro della teoria pittorica, il quale volesse render ragione dell' effetto in lui prodotto da cotal opera, fosse per farlo in modo incompiuto, e che a fronte di lui l'autore o il pittore potessero sfoggiare i più dotti ragionamenti sulla perfetta osservanza delle regole con cui la condussero, pur si vedrebbe il più delle volte aderire al primo la generale opinione, e l'influenza d'un' impressione spontanea prevalere alla dottrina d' una definizione magistrale.[2]

La differenza inerente a tai doppi giudizi proviene dall' argomentare che fanno i professori del merito d'un' opera dalla sola ragione dell'arte[3] senza consultar l'effetto che produce sull' altrui animo; mentre spesso gl' ignari, da questo sol deducendo l'opinione loro, meglio ne definiscono il merito.[4] Perciò il grande oratore latino, che fu ad un tempo grande amatore delle opere d'arte, diceva esser cosa singolare che correndo fra il dotto e l'indotto tanta differenza nell' opera-

[1] « Ars enim quum a natura profecta est, nisi naturam moveat ac delectat, nihil sane egisse videatur. » (Cic., *De Orat.*, lib. III, cap. 51.) Fu quest' osservazione confermata da Boileau: « Un ouvrage a beau être approuvé par un petit nombre de connoisseurs, s'il n'est plein d'un certain agrément propre à piquer le goût général des hommes, il ne passera jamais pour un bon ouvrage, et il faudra que les connoisseurs eux-mêmes avouent qu'ils se sont trompés en donnant leur approbation. » (Préf. de l'éd. de 1701.)

[2] Ecco perchè Molière e Malherbe consultavan sovente la propria serva, l'un sulle sue commedie, l'altro sulle sue odi, della qual pratica la storia letteraria offre parecchi esempi.

[3] Perciò a ragione diceva il De Piles di far maggior caso del parere d'un uomo che non abbia mai maneggiato pennello, che di quel d'un pittore. Così la pensava anche Reynolds.

[4] « Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem. » (Quintil.)

re, sì poca ve ne sia nel giudicare.[1] Si deve in tal proposito osservare che la pratica abituale rende in certo modo ottusa alle attrattive dell'arte la sensività di chi la professa, così che i maestri, assuefatti alla frequenza delle pitture, nel portarsi a giudicarne alcuna, poco soglion tener conto dell'effetto ch'ella opera sull'immaginazione o sul cuore, e sol ne decidono a regola di compasso e di perpendicolo. In secondo luogo suol esser lor costume di facilmente prevenirsi in favore o disfavore d'una di sue parti, cioè di quella in cui ognuno più o meno bene riesce, così che il giudizio di chi è per avventura abile nel disegno differirà da quello di chi lo è nel colorito, quello di un pittor *di genere* da quello d'un di storia. È vero che dall'unione di tai parziali pareri dovrebbe naturalmente emergere una complessiva opinione sul merito generale d'un quadro, la quale, per emanar da persone dotte dell'arte, dovrebb'esser conforme ai suoi precetti: ma affinchè ciò fosse in realtà, converrebbe che sempre l'interesse dello studio fosse sola guida ai giudizi. La sperienza prova invece che così pur troppo non è. Mentre prescidendo dalle alterazioni frequentemente suggerite dalle gelosie pittoriche, si deve tener conto di quelle emanate dai professori in un periodo di corruttela, ove il loro spirito, sviato dalle prave massime che penetrarono in una data scuola, ebbe una reazione diretta su quello delle moltitudini.

Molti di fatto, e dalla storia enumerati,[2] furon gli

[1] « Mirabile est enim quum plurimum in faciendo intersit inter doctum et rudem, quam non multum differat in iudicando. »

[2] Il capolavoro del Domenichino fu beffeggiato, ed appeso in una carbonaia. Una stupenda tavola del Vandyck, derisa da tutta una comunità di frati, gli meritò il nome d'*infame sguazzino*. La più bella cupola del Correggio, quella del duomo di Parma, fu detta un *guazzetto di rane*. Il Caravaggio fu lungo tempo anteposto a Guido: le opere del Fontana a quelle de' Carracci: e il Laureti, mediocre pittore, fu trattato meglio di Raffaello e di Giulio Romano. Così nell'ordine letterario. Il Paradiso perduto non

errori in cui cadde il pubblico giudizio in riguardo ad alcune opere e maestri, per esser stato illuso da raggiri e da cabale consuete in ogni tempo, le quali impedirono il successo d'un'opera che n'era degna, o sorsero a screditare un artista venuto in odio alle mediocrità che, per invidia, contro quello si collegarono. E convien confessare che l'opinione degli artisti ha dapprincipio un'influenza cui con difficoltà suol resistere quella del pubblico, o ciò succeda per una certa apatia delle menti che lor fa adottare i giudizi che bell'e manipolati a lui porgono professori, i quali mossi da privati interessi, valendosi degli amici e della clientela, riescono a sorprendere il comun criterio; ovvero che taluni cedendo ad un sentimento di confidenza, volentieri s'accostino al lor parere, quasi vergognandosi di più credere a sè stessi che agli eruditi;[1] o che per saccenteria ripetano materialmente le altrui sentenze, anche quando non posson nè giudicare, nè forse capire. All'arroganza di lor presunzione si congiunge spesso anche una certa illusione d'amor proprio, per cui rimangono persuasi che il ridursi al parere delle persone del mondo, non appoggiate a studi positivi, egli è un riconoscerne la superiorità, cosa umiliante; mentre il conformarsi all'opinione di chi è del mestiere non mortifica l'amor proprio, perchè questo si ripiega sulla pratica che ragionevolmente deve aver d'un'arte chi la professa, e sente di poterne ammettere il giudizio senza proprio disdoro.

venne in riputazione se non dopo un buon decorso di tempo. Il Britannico di Racine fu fischiato alla prima rappresentazione, e Mme de Sévigné dichiarava che il gusto *del Racine* passerebbe come quello *del caffè*. Il Genio del cristianesimo di Chateaubriand fu dapprincipio generalmente deriso dai letterati, e Ginguené, facendone la critica in un giornale, temea che essa giungesse troppo tarda, *essendo quel libro già dal pubblico dimenticato.*

[1] « Pudet enim dissentire, et quasi tacita verecundia inhibemur plus nobis credere. » (Quintil., lib. IX.)

Un tal comune andamento di cose è quello che suggeriva ad una celebre donna del secolo XVIII un motto che fu serbato dalla storia.[1] Ma quantunque per tal consuetudine degli spiriti, e per opera di simili artifizi possa esser indotta in passeggiero errore la pubblica opinione, non ha lunga durata il trionfo di chi così la inganna,[2] e come osserva un moderno scrittore parlando delle riputazioni artefatte dal raggiro, la critica non ha mai fatto morire ciò che dovea vivere, nè l'elogio vivere ciò che dovea morire. I grandi ingegni ingiustamente depressi, simili alle piante tenute basse dal giardiniere, le quali, mancando questo, sorgono di nuovo alla naturale altezza, sempre furon dalla pubblica opinione rinfrancati. Le dicerie che i malevoli spargon contro un'opera, e il rilevarne che fanno con esagerazione i difetti, son ripieghi che non riescono se non per un dato tempo, più lungo quando le riputazioni ancor son nascenti, più breve quando già esse furono da anteriori successi avviate. Per altra parte le opinioni stesse degli oppositori non tardano a dividersi, e da tal divisione emana la verità. Quel che vien detto delle depressioni artefatte, deve estendersi agli elogi venali. L'alleanza della mediocrità può dar qualche efimera fama ad un' opera volgare, ma essa non

[1] « La société se compose de trompeurs, de trompés et de trompettes. » (Mme du Deffant.)

[2] In una sua lettera al Bonini ha l' Albani lasciata memoria d' alcune riputazioni ch' erano stato fatte a' suoi tempi dalla cabala di mediocri pittori, i quali si eran valuti della più abbietta plebe di Bologna per cattarsi una fama che sapean di non meritare. Egli cita fra questi il Sammachini, il Passerotti, il Valesio ed altri di tal casato, i quali a forza d' imposture e di maneggi erano pervenuti a figurare alcun tempo presso i Carracci, Guido e Domenichino. L' Albani si mostra adirato contro la città nativa, che definisce col titolo di *Pecorona*, ove como uno grida tutti gridano, com' un corre tutti corrono, senza sapere il perchè, la qual cosa suol però in ogni tempo e paese avvenire; ma egli nota che tali crediti, fatti dal *vulgazzo*, poco durarono, e che coloro i quali per lo spazio di pochi anni venner sino alle stelle esaltati, cadder poco dopo nel più assoluto obblio.

dura se non quanto la cabala, che, a modo di posticcia armadura, la sostiene, e cede in breve all'influenza di quella ragione che forma la forza delle moltitudini, all'azione dei classici esemplari rimasti quai prototipi del bello, come pure al giornaliero confronto operantesi sugli spiriti fra l'imitazione e la natura. Sempre la volgare opinione si ricrede da siffatti erramenti e rivendica alla gloria ciò che alla gloria appartiene; e risulta dalla storia dell'arte che i posteri confermarono impreteribilmente il giudizio di un'opera o d'un artefice, non già qual venne lor trasmesso dalla classe dei maestri contemporanei, ma da quella del popolo,[1] la cui sentenza alla alla loro prevalse, conforme al detto d'un antico, quello soltanto esser creduto dai posteri che dall'età presente lor venne assicurato.[2] Se tal verità fu reale in ogni secolo, essa acquista maggior forza nel nostro, ove la dottrina volgarizzata nelle moltitudini, mutata avendone la condizione intellettuale, le rende atte a concorrer più efficacemente al progresso degli artefici con una lode o

[1] Dobbiam dichiarare che ogni qual volta abbiamo in quest' articolo fatta menzione del popolo, non è stato nostro intento parlar della plebe infima ed ignorante, meritamente detta dall' Alfieri :

Del popol feccia, e non del popol parte,

mentre il popolo, sul cui giudizio debbon gli artisti fondar la precipua lor rinomanza, è quella classe di persone che, senza esser profondamente instrutta nelle lettere e nelle scienze, congiunge però ad una sufficiente educazione un sufficiente criterio che la fa capace delle squisitezze d' un dipinto, come n' è d' una rappresentazione scenica o d' una partizione musicale. Notiamo in secondo luogo che le asserzioni relative all' efficacia d' un pubblico giudizio ricevono evidente e notabile modificazione dal tempo e dal luogo in cui esso è manifestato, altra essendo l' importanza della volgare opinione in un secolo colto, altra in un di barbarie, come altro è il pubblico d' una città di provincia o d' un villaggio, o quello d' una capitale, ove le università, le accademie, la frequenza de' colti forastieri ingentiliscon lo spirito delle masse, e son loro di tanto incremento.

[2] « Tantumdem,... posteri credunt quantum præsens ætas spoponderit. » (Curt., lib. VIII.)

un biasimo dedotti dalla ragione dell' arte. E questi considerando quanto gran cosa sia il dare alcuna opera in mano agli uomini, e persuadendosi che le produzioni dell'ingegno da tntti, e in ogni tempo, debbon essere approvate, [1] ne riceveranno assai maggiore eccitamento a rendersi meritevoli non già di una lode sprezzabile perchè artefatta, ma di quella vera e durevole che sola costituisce ciò che è ottimo. [2]

Le considerazioni da noi partitamente esposte sulla competenza pubblica nel giudicar le opere del disegno, spiegano quanto sia stata ragionevole la premura che da Apelle fino a Guido, [3] usi ambedue di celarsi dietro le lor tavole per ascoltar le lodi o le critiche popolari, sempre ebber gli artefici di consultare un' opinione la quale acquista forza dal numero e dall'imparzialità. [4] La sua importanza è fatta maggiore dalle occasioni in cui il popolo è chiamato a manifestarla. E si osserva che in ogni luogo e in ogni tempo l' opinione degli artisti e quella degli eruditi diede la prima direzione a quella del popolo, il quale sui lor ragionamenti perfezionò le osservazioni dettategli dal proprio criterio: come pur sempre s' è visto che quando, pel rinnovarsi dei concorsi e per

[1] « Cogito quam sit magnum dare aliquid in munus hominum; nec persuadere mibi possum non et cum multis et sæpe tractandum, quod placere et semper et omnibus cupias. » (Plin. Iun., lib. VII, 17.)

[2] «Quod omnes laudes babet, id est optimum.» (Cic. *De opt. gen. orat.*) Seneca esprime con altre parole l' istessa sentenza: « Multum dare solemus præsumptioni omnium bominum, et apud nos veritatis argumentnm est aliquid omnibus videri. » (Epist. 117.)

[3] Stava egli sempre ascoso in una cameretta contigua, la cui porticella veniva dal quadro ricoperta, non meno per sottrarsi a quelle lodi delle quali era tanto nemico, quanto per notare ciò ohe se gli opponesse. (*Fels. Pitt.*, parte IV, pag. 29.)

[4] « Pictores et ii qui signa fabricantur, et vero etiam poëtæ, suum quisque opus a vulgo considerari vult, ut si qnid repreheusum sit a pluribus, id corrigatur: iique et secum, et cum aliis quid in eo peccati exquirunt.» (Cic., *De Off.*, lib. I.)

quell' elaborazione intellettuale che avviene là dove molte menti son poste in atto sull' istessa materia, il popolo fu penetrato d' un sentimento più giusto, le sue decisioni prevalsero a quelle degli stessi artisti. E così venne a formarsi in seno alla società quel pubblico di conoscitori capace d' apprezzar con capacità [1] le opere della pittura, senza il quale la pittura ridotta alla freddezza, alla parzialità, e talora all' ignoranza dei privati giudizi, tolti essendole gli eccitamenti delle masse, la solennità dei concorsi, più non osando far mostra di sue tavole fra gente che non le cura, a poco a poco s' insterilisce e

[1] È pur troppo noto quanto conforto derivi nell' animo d' un artista dalla proprietà non sol della lode, ma del biasimo. Niuno, se non chi fu applicato a tal genere di supplizio, può immaginarsi qual sensazione di scoraggiamento s' infonda nel cuore di chi avendo esposta una pittura, sente altri profondersi in elogi insulsi, e simular con inutili sforzi un' intelligenza, il cui difetto è da ogni parola tradito. I conoscitori di tal fatta lodan per lo più le miscee accessorie de' quadri, trascurandone le parti dove appar merito e dottrina. Questi pittori sarebbero in tali occasioni tentati d' imitar l' esempio di Zeusi, che udendo lodar da taluno le parti meno importanti della sua famosa *Centauressa*, disse ad un suo discepolo: Orsù, togli via quel quadro, coprilo, e portalo a casa; questa gente loda sol la feccia dell' arte nostra, e non è capace di giudicar dell' idea e dello scopo principale, nè se l' opera sia fatta a dovere: « Age, Micio, dixit ad discipulum, picturam involve et sublatam domum auferto; hi namque lutum artis nostræ laudant, sed mentis et scopi, num recte et ex arte factum sit opus, nullam rationem habent. » (Lucian. *in Zeux.*, tom. I, pars 2.) Altre volte all' opposto volgesi il biasimo di tai giudizi a criticar la pretesa negligenza con cui in un quadro di storia furon condotti gli ornati, le suppellettili, i vasi, gli scudi o l' else delle spade: « Accessorium quoddam artis in clypeis...., in manubriis gladiorum et in phialis,... ornatum opus et effigiatum. » (Gal., *De usu corp*, etc., lib. IX) Inezie che dal pittore appositamente vennero trattate con isprezzatura per non nuocere all' effetto generale coll' attrarre ad esse lo sguardo, e per non ingenerar freddezza con troppo monotona diligenza, seguendo il consiglio di Plutarco medesimo: « Opificum parerga perfunctorie exequamur; in multis enim sunt festivi, frigidum vero et plus iusto curiosum non ubique effugiunt. » In simili congiunture umiliato l' artista di vedere il parto del proprio ingegno in balìa di chi non è capace del suo merito, e vedendo talor promuovere chi gli è inferiore, sol perchè questi arrivò a dar nel genio d' alcun ricco o nobile ignorante, si avvilisce, più non opera per gloria, ma per bisogno, e intendendo al lucro, non all' eccellenza dell' arte, l' allontana dal suo scopo.

decade. Un secondo vantaggio, che rende in pari modo importanti al di lei progresso i pubblici esperimenti, è quel carattere grandioso che n'è impresso all'emulazione degli artisti per cui si toglie alle lor gare quanto avean di meschino, allorchè, non fra tutti gli artisti di una contrada, ma sol fra alcuni, avveniva una prova, da cui spesso avean origine le inimicizie che divisero non solo i maestri, ma anche l'intere scuole, come Tiziano e Giorgione, Michelangiolo e Leonardo, Primaticcio e il Rosso, il Bandinelli e il Cellini, il Lanfranco e 'l Domenichino, e finalmente gli stessi Carracci. In un pubblico concorso la personalità rimane in certo modo soverchiata dalla moltitudine de' maestri, ed in tal pluralità di concorrenti l' emulazione si distoglie dall'uomo per portarsi verso il dipinto, così che l' arte diventa, come sempre dovrebb'essere, la sola rivale di chi la professa.

Non è dunque da maravigliarsi che sian questi studi giunti a tanta eccellenza ne' paesi ove lor fu aperto il glorioso arringo delle pubbliche esposizioni,[1] le quali,

[1] Affin di contraddire in un luogo quanto dichiarammo in un altro è qui necessaria un'annotazione, ove si specifichi esattamente il nostro pensiero, onde non apparire fautori d' una pratica che quanto potrebbe giovare alle arti qualora fosse promossa da un amore sincero alla gloria loro così in chi la ordina come in chi la promuove, altrettanto è riprovata dagli eruditi e da tutti che ne conoscono l'attual condizione. La classica sterilità che contraddistingue le moderne mostre di quadri, è dovuta a più cause: prima di tutto allo strapazzo, o alla mediocrità delle pitture, cagionato dal poco studio di chi le espone e dalla frequenza delle esposizioni che, essendo annue, non concedono tempo materiale alla diligenza e all' importanza dei lavori. I concorsi dei Greci si misuravan colle Olimpiadi, epperò sol si rinnovavano ogni quattro anni, durante i quali chi operava per gloria, aveva agio a studio. Quel popolo intelligente e appassionato del bello, erane inoltre il miglior giudice, cosicchè la lode o il biasimo n' eran del pari proficui; invece che nei paesi ove le masse popolari sono afflitte da un' insanabile incompetenza alle arti, e ove il biasimo come la lode emanano da scarso discernimento, il plauso e lo smercio che lo segue sono loro egualmente esiziali. Il perchè da quel periodico smercio di telerie colorate (in

per quanto comportan gli usi moderni, tengon vece delle popolari palestre d'Olimpia, di Sicione e di Corinto, si proficue al genio dei Greci, e al contrario sian essi rimasti infecondi nelle contrade, ove la mancanza di tal consuetudine tolse agl'ingegni lo stimolo d'una lode tanto più efficace, quanto più fa richiamo non solo agl'interessi intellettuali, ma ai materiali, si che conformemente alla maggiore o minore elevazione delle anime, o le innalza coll'idea della gloria, o con quella del lucro le muove. E facendo principio dalla più nobile categoria, convien riconoscere che per chiunque sia d'alti sensi dotato dee la lode degli uomini, come quella ch'è l'espressione della stima loro, renderlo capace d'una determinazione tale da affrontar coraggiosamente le più malagevoli imprese. Anzi dall'essere quest'arte promossa o depressa dalla presenza o mancanza d'un pubblico paragone, vien ella distinta dalle arti puramente meccaniche, cui il semplice spaccio commerciale è bastevole a far prosperare. Onde si può con tutta confidenza asserire, bastar la maggiore o minore scossa che lo spirito d'un artista riceve da tale esperimento, a levarlo a quel grado di cui è meritevole; poichè l'esser eccitate da senso di gloria è proprio soltanto d'anime grandi, le quali, al dir di Tito Livio, sol dai grandi onori son promosse.[1] Noi abbiamo infatti un'idea sì elevata dell'anima umana[2] che non possiamo sopportare d'esserne sprezzati, e la maggior nostra felicità consiste in quella stima che forma la riputazione sì ricercata dall'uomo, perchè è convinto consister nelle doti dell'intelletto la sua di-

gran parte più utili nello stato lor naturale) risulta all'arte e alla città ad un dipresso l'istessa gloria che lor deriverebbe da un'annua fiera di grasce e di comestibili.

[1] « Magnos animos magnis honoribus fieri. » (Tit. Liv., lib. IV.)

[2] Pascal, *Pensées sur la Rel.*, cap. XXIII, pag. 146.

gnità. Perciò, qualunque sia l'opinione d'un artista sulla propria abilità, non se ne troverà appien soddisfatto se non ne vede generalmente penetrata quella de' suoi concittadini. La cosa va anzi tant'oltre, che que'medesimi i quali han maggior disprezzo per la specie nostra, non guardando a contraddir sè stessi, pur vogliono esserne ammirati; così che la natura mostrandosi in essi più forte della ragione, meglio gli convince della grandezza de' loro simili, che l'altra del loro avvilimento. Da ciò conseguita, che siccome ne' paesi ove le opere degli artisti non son poste in mostra al popolo, può credersi che poco conto vi si faccia dell'essere o non esser loro, e del lor progresso o abbassamento,[1] così in quelli in cui prevalse opposta costumanza sembra potersene dedurre opposta conseguenza. Chi professa l'arte sentendosi per tali dimostrazioni parte non inutile del social consorzio, e onorato vedendovi lo studio di essa, ne prova un sentimento di conforto. Indi ne nasce che gli artisti i quali senton più nobilmente, son per ordinario quelli cui la pubblica lode conduce a produrre

[1] Si mostrò pienamente convinto di tali verità un de' sovrani che più operassero in favore delle lettere e delle arti, Ludovico XIV. Polchè egli ebbe dato alle prime un impulso colla fondazione dell' Accademia francese, volendo per egual modo promuover lo studio delle seconde, pensò stabilire non solo un' altra Accademia destinata al culto loro, ma anche una pubblica esposizione di pittura e scultura, ove tutti i maestri della contrada venisser fra loro a paragone. La prima si fece nella gran gaileria del Louvre sin dall' anno 1699. Volle il re in tal congiuntura condiscendere alle instanze che a tai intento faceagli Mansard, soprintendente de' pubblici edifizi. Nel libretto dell' esposizione di quell' anno cho la biblioteca reale serba nelia sezione delle stampe, il numero delle opere esposte in tal circostanza montò a 210. Non avvonnero se non due di quelle esposizioni durante il regno di Ludovico XIV, una nel 1699, l'altra nel 1704. Niuna ve n' ebbe sotto il reggente. Il lungo regno di Ludovico XV ne contò 24; nove quello di Ludovico XVI, ed altrettante la repubblica: cinque l' impero; quattro il regno di Ludovico XVIII; una quel di Carlo X, nel 1827. Dal 1830 se ne contan dieci, inclusa quella del 1841, che è la sessagesimaquarta dalla fondazione di quel nazionale instituto.

opere migliori. Infatti allor fu la pittura, al dir di Plinio, al maggior grado elevata, quando i principi e i popoli la ricercavano, e Cicerone attribuisce al poco caso che se ne facea presso i Romani il non aver anch'essi avuti i lor Parrasii e i lor Policleti. L'indifferenza verso uno studio qualunque non può esser prodotta se non dal disprezzo, e benchè questo sol da ignoranza venga generato, pochi, fuorchè per bisogno, si curan d'esercitare una professione disprezzata, per quanto ingiusta ne riconoscano la cagione. Anzi tutti i più filosofici argomenti sul pregio in cui la tennero secoli e popoli che più non sono, cederanno ad un fatto, le cui conseguenze forman la presente condizione di chi si volge a coltivarla. Nè dee parere strano che la lode od il biasimo del pubblico abbian tale influenza sull'animo degli artisti. In una classe d'uomini la cui sussistenza e il cui grado sociale dipende dalla misura che l'ingegno loro ha nell'opinione, più che in altre, è naturale un amor proprio irritabile, che sente al vivo la stima e il disprezzo. E tanto più gagliardo convien ne sia l'effetto, quant'è più solenne l'occasione in cui vien manifestato. Anzi essendo proprio della natura dell'arte che l'eccellenza di sue opere sia promossa dai gran moti dell'animo, perchè sol capaci di sollevarla a sublimi concetti, avverrà che dalla semplice espettazione de' popolari concorsi abbia la mente di chi la pratica il più gagliardo eccitamento. E per verità considerando quanto varie, delicate, e ad un tempo attive sian le molle che nell'interno del cuore umano son poste in moto da siffatta espettazione, è facile giudicare di qual efficacia debba esserne l'impulso. All'idea della comparsa a cui è destinata l'opera di ciaschedun artefice nel santuario della pittura, agli occhi de' nazionali e de' forestieri, s'aggiunge quella anche più efficace e stimolante, del para-

gone, a cui si troverà con quelle degli stessi emuli, i quali, con occhi fatti più perspicaci dall'invidia, saran per minutamente sindacarla, nè al menomo fallo la perdoneranno tra la frequenza del popolo, da cui così il biasimo come la lode riceveranno un divulgamento che ne doppierà gli effetti. Fra le cagioni che più concorrono a dare slancio alla fantasia, e che han pari se non maggior presa sull'amor proprio in quelle solennità delle arti, debbon pure annoverarsi i plausi del sesso più leggiadro, pronto sempre a mostrarsi come in proprio elemento ovunque sorgan virtuose o nobili imprese, da cui riceve gentile impulso l'emulazione degli artefici, che più felici degli atleti d'Olimpia, cui vietata era la presenza delle belle, le han spettatrici e giudici di loro gare. Tutte queste circostanze complessivamente aggiunte fan sì che gl'intelletti, i quali stagnando senza emulazione nella solitudine delle officine, sarebbero rimasti inoperosi e assiderati, ricevano una spinta inestimabile, e producan quello che mai per verun insegnamento o riflessione o fatica avrebbero operato.[1] E la più attiva come la più comune fra le passioni, l'amor proprio, così diretta ad un fine virtuoso, invece di partorir perniciosi effetti, ridonderà in vantaggio ed in abbellimento del civil consorzio.

Dopo gli artisti dotati di carattere generoso, cui la pubblica lode è stimolo a studio, perchè sol con esso riconoscon potersi a fama pervenire, figuran quelli cui un'idea men nobile, ma di pari forza, dà, se non minore, men generoso slancio. La causa del loro operare sta nella considerazione che dal plauso o dalla critica delle moltitudini si definisce non solo l'abilità d'un pittore,

[1] « Excitat auditor studium, laudataque virtus
Crescit, et immensum gloria calcar habet. »
(Ovid. *De Ponto*, lib. IV, ep. II.)

ma la misura del lucro che per essa può percepire. L'attualità di questo impulso, come di tutti quelli provenienti da una passione gagliarda, suol partorire effetti singolari di studio, quantunque la materialità dell'agente che le promuove sia per lasciar segno di sè agli occhi degli esperti, i quali, fra le cose inspirate da amor di gloria e quelle prodotte da cupidigia, sempre noteranno alcuna differenza cagionata dalla volgarità d'animo de' loro autori. Questa è la seconda sfera, ma non l'ultima: mentre in essa può, se non altro, sete di guadagno eccitar l'animo ad opere lodevoli. L'ultima consta di quegli artefici gregari, non solo incapaci di sensi generosi, ma cui neppur l'avidità del danaro basta a smuovere dall'abbietta loro infingardaggine: così che anche nel tener dietro al guadagno mostrano il degenere loro intelletto, poichè mentre collo studio potrebber pervenire a migliorar la propria condizione, simili alla rozza plebe napoletana, cui niun premio è capace d'indurre a fatica quando una volta ha procacciato il vitto della giornata, essi pure s'accontentano al poco, anzichè risolversi ad uno studio da cui l'infimità di lor natura abborre insuperabilmente. Chi parlasse di gloria a costoro (e son molti) altro non farebbe se non eccitare sulle lor labbra il sorriso della stupidezza.

Uno dei vantaggi inerenti ai pubblici concorsi è appunto che queste tre classi d'artisti si trovin graduate secondo il rispettivo merito nella generale estimazione. La qual cosa sol per tal mezzo può conseguirsi: poichè il poco discernimento d'una gran parte dei doviziosi che commetton quadri, lasciando aperto il campo alle mene de' mediocri che, abili al raggiro, san prevalersi dell'ignoranza di quelli per insinuar loro un'opinione opposta alla ragion dell'arte, ne risulta che, in assenza d'un pubblico paragone, sia il merito depresso, la me-

diocrità trionfante. Inoltre nelle decisioni pronunziate da tutto un popolo è, per propria natura, insita un' imparzialità che difficilmente si può supporre ne' semplici individui. Da tal pensiero ridonda in chi tratta l' arte un' idea assai più fondata sul proprio merito o demerito, che non potè, quando da pochi e spesso prevenuti, era giudicato. Chi ardisce ricalcitrare contro la sentenza pronunziata da tutto un popolo? Sente anzi ognuno di potersi senza difficoltà sottoporre ad un parere complessivo che dalla moltiplicità de' voti e dalla dottrina degli eruditi, che vi concorrono, trae validità. La certezza in cui trovasi l' artista che i pareri dettati da ignoranza o da parzialità saran soffocati da altri suggeriti da scienza, e il sentirsi tutelato da una forza indipendente, pronta a difendere non già chi è abile nel raggiro, ma chi lo è nell' arte, sono idee proprie a distoglierlo dal cattar con viltà il favore dei ricchi affin di spianarsi la via nella carriera, e ad infondere nel di lui intelletto la securità che è necessaria alla sua azione libera ed assoluta.

Di qual momento sia per questo studio il sostituir la competenza de' molti all' incompetenza de' pochi, affinchè i suoi cultori possano esimersi dalla necessità di lusingare chi ha ricchezza o autorità, ben lo conoscono tutti che nella storia della pittura osservarono qual danno le sia derivato dalla soggezione in cui si ridussero artisti anche grandi sotto l' influenza del cattivo gusto o dell' ignoranza de' lor protettori. Lo splendore a cui giunse la pittura sotto il patrocinio di alcuni privati, com' erano Agostino Chigi o Cassiano Dal Pozzo che a ricchezza accoppiavano erudizione, ha contribuito a indurre altrui in errore sull' influenza de' mecenati. Se chi è dovizioso, e inclinato a promuovere i geniali studi, conscio della propria insufficienza ad essi, sentisse quanto im-

porti alla buona riuscita che, dal soggetto in fuori,[1] sia chi dipinge libero di operare a seconda della ragion pittorica, potrebbe asserirsi essere in tal caso sempre giovevole tal patrocinio. Ma la cosa va in altro modo. E sebbene, materialmente giudicando, sembri vero che chiunque ha danaro o autorità, perciò soltanto è idoneo a proteggere utilmente le arti, nondimeno la passata e la presente esperienza ci traggono ad affermare che spesse volte esse non han conseguito dal favore di tai padroni se non disdoro e nocumento. I ricchi, dicea Federigo Zuccaro, si credon fini conoscitori in ragion della dovizia e del grado loro;[2] alla caparbieria che accompagna l'opulenza spesso s'aggiunge ignoranza e cattivo gusto che la rendon più pertinace ed esiziale; pertinacissima ed esizialissima poi se unita essendo a qualche leggera tintura delle arti del disegno, è sostenuta dalla pretensione.[3] Questi difetti che non parrebbero aver se non forza d'unità nel personaggio in cui s'incontrano, acquistano al contrario forza collettiva dall'aggregarsi che fanno al di lui parere le sempre numerose clientele di chi gode i favori della fortuna o delle corti. È nell'ordine delle cose che gli uni per debolezza, gli altri per adulazione si mostrino aderenti al di lui giudizio; e questo non solo essi comentano con più o meno apparente entusiasmo, ma spesso ancora con certa speciosità d'argomenti da esserne talora stata offuscata la mente

[1] Era pur di tale avviso Salvator Rosa, come leggesi in una sua lettera a Gian Batista Ricciardi (Bottari, *Lett. Pitt.*, tom. I, pag. 460.) Ved. in tal proposito una lettera del Bembo citata nella raccolta del Dr. Gaye. (*Carteggio d' Artisti*, tom. II, pag. 71.)

[2] Ibid., tom. VII, pag. 515 e 517.

[3] Uno non sa dove sia, nè che cosa dica, quando sente parlare queste persone di conto, che vogliono far gl' intendenti o che professano d' aver buon gusto, e quel ch' è peggio, lo danno ad intendere a chi è ignorante com' essi. (*Dialoghi sopra le tre arti*, pag. 198.)

degli stessi artefici.[1] Dalle quali considerazioni si deve arguire che per render proficui alla pittura i privati giudizi non è bastevole il buon animo d'uno o più mecenati, qualunque siane il grado o la munificenza, se a queste qualità non sono associate le cognizioni necessarie a dirigerlo in modo conforme ai di lei veri interessi, nulla, al dir di Cassiodoro, potendo venir rettamente giudicato se non con un'investigazione conforme alle sue vie,[2] e non essendo atto a pronunziare sull'arte chiunque ne ha la volontà, ma soltanto chi per dottrina ne è costituito giudice naturale.[3]

Ricapitolando ora in succinto queste considerazioni, abbiam tentato dimostrar nella prima parte che ogni uomo dotato di senso è per natura giudice sufficiente di parecchie fra le qualità importanti d'un quadro, ma che d'alcune altre non n'è se non chi si è addentrato in quello studio. In secondo luogo, che per tal competenza dell'opinion popolare le pubbliche esposizioni sono d'incremento agli artisti, il tecnico loro giudizio essendo so-

[1] Quante volte non accade ad un artista udir persone autorevoli per grado, stimabili per una dottrina in altri studi, che non esclude l'ignoranza loro in questo, le quali con securità e compiacenza ne pronunzian sentenze tali da rammentare i noti fatti di Zeusi e Megabizo, d'Apelle e Alessandro, narrati da Suida o da Plinio, e che, come quelle dei due Greci, sarebbon meritamente derise dai semplici macinatori di colori che stan nelle officine! È men noto un esempio di simile libertà verso un altro monarca, che leggesi nella vita di Antonio Arlaud, pittore del secolo decimosettimo. Essendo egli un giorno stato visitato nello studio da Ludovico XIV suo protettore, ed avendo il re con ammirazione lodate alcune sue opere, un cortigiano ivi presente gli disse: « Voi dovete, signore, esser molto soddisfatto che le vostre pitture siano in tal guisa encomiate da un tanto principe. » A cui rispose Arlaud: « Sua Maestà m'onora oltremodo, ma mi permetterà d'osservarle che il giudizio dell'Accademia è però anche migliore del suo. » (*Vie des Peint. Flam.* etc., tom. IV.)

[2] « Numquam potest plenissime investigari quod non per suam viam quæritur. » Cassiod., *De Diog. Laërt.*, cap. XXVIII.)

[3] « Rectus iudex in omni re non quilibet incidens, sed sciens, et iuxta naturam constitutus, » (Nemes., cap. XVIII.)

vente inferiore a quello discrezionale delle moltitudini. Aggiungiamo ora due nuove proposte, la cui sostanza direttamente deriva dalle prestabilite, e la cui effettuazione migliorerebbe le popolari sentenze. 1° Che nelle solennità dell'arte sempre si ponessero in mostra fra l'opere moderne alcune di quelle antiche, la cui eccellenza già venne ratificata dal consenso dei secoli, affinchè il lor paragone servisse di guida al giudizio delle masse [1] che su esse potrebber rettificare quello dettato loro dalla propria ragione, e ad un tempo valessero a destar l'emulazione degli artisti, cui l'idea di trovarsi a un tanto confronto sarebbe stimolo novello al ben operare. 2° Che ogni qual volta i principi o le città si risolvono a ordinar opere di qualche importanza, fosser queste concedute non già alla raccomandazione de' potenti o de' professori, come spesso accade, ma poste a pubblico concorso, e quindi non dalle sole accademie, ma da tutti giudicate; certa cosa essendo che dal conflitto di tante opinioni, assai più perspicua emanerà la verità sull'intrinseco lor merito, e più degni dei posteri sorgeranno i nazionali monumenti.

Le considerazioni che siam venuti via via svolgendo in quest'articolo ci furon suggerite da un fatto notorio, enunciato nella vita d'Alessando Tiarini, dal quale abbiamo, come è nostro costume, dedotto un pratico insegnamento, per cui gli errori come le virtù degli antichi ridondano a vantaggio dei moderni artefici. Andò il Tiarini debitore dello stile grandioso e della bellezza di colorito a cui pervenne, al severo giudizio

[1] È sentenza del Reynolds che colui il qual meglio conosce le opere di pittura approvate dal tempo, meglio giudica dell'arte, ed aggiunge: « Ce qui a plu et plait encore, continuera vraisemblablement à plaire à l'avenir; c'est de cette sanction universelle que sont dérivées les règles de l'art, et c'est sur ce fondement solide qu'elles subsisteront toujours. » (*Disc. Acad.*, tom. I, pag. 310.)

che di lui portò il pubblico bolognese in un tempo ove per esser le opere dei Carracci e de' lor discepoli frequentemente esposte agli occhi del popolo, erane al più alto grado sollevata la facoltà giudicativa. Aveva egli dipinta per la chiesa di san Petronio una vasta composizione rappresentante la morte di santa Barbara, la quale, appena scoperta, venne dalla moltitudine meritamente e in più guise ripresa. Si diceva esserne il disegno fiacco e monotono, lo stile di cattivo gusto passignanesco, la tinta senza prospettiva aerea, la composizione inconsiderata. Cotali censure che punto per punto calzavano all' opera, come poi ne convenne l' istesso Tiarini, che per essere stato parecchi anni co' migliori maestri di Firenze, anzichè biasimo attendeva ammirazione, tanto ne feriron l' animo, che ridottosi con impegno alle tavole di Lodovico Carracci, e docilmente sottoponendosi ai di lui consigli, secondato com' era da natural capacità, comparve in breve assai diverso, ed investitosi dello stile grande di quel caposcuola, come fosse stato il proprio, ne riuscì non già servile imitatore, ma emulo glorioso.

Le tavole che appartengono a tal secondo periodo ossia a quello della riforma operatasi nel Tiarini, non disgraderebbero il nome di Lodovico, pel fiero tingere e risoluto disegnare di cui vi fece mostra il discepolo. La bellezza dei partiti di pieghe giustifica l' ammirazione che sovente esse eccitarono nello stesso Guido, da cui però il Tiarini confessava d' averne ritratta la grandiosità che lungo tempo fu come dote naturale della scuola bolognese. Si riconosce nelle sue attitudini la predilezione avuta da questo maestro nel rappresentar gli scorti, in cui riuscì; quantunque, e forse appunto per tal ragione, egli ne abusasse alla maniera del Tintoretto o del Pordenone, meritamente accusati dal Ridolfi « d' aver fatti volentieri i corpi nudi anche nelle più difficili forme,

che vengon per lo più fuggite da' pittori. » In tali opere soleva il Tiarini mostrarsi parco di colori vistosi, e inclinato alle tinte basse ma armoniche, da cui vien prodotta sull' occhio un' impressione dilettevole, e nell' animo un sentimento di quiete. Malinconico per natura fu vago de' temi che inducono tristezza. Le sue figure non solo piangeano ma facean piangere. La profonda compunzione trasfusa nel volto dei suoi santi mostra a qual segno la frequente considerazione della natura aveva abilitato il maestro ad esprimere i moti più intimi del cuore sulle esterne fattezze; proprietà che non nelle officine, non sui modelli, per lo più inanimati, si può acquistare, ma colla sola continua osservazione del pittore nel versar ch' egli fa tra gli uomini e le lor passioni. Tutti questi pregi congiunti ad un disegno più particolarmente eletto nelle estremità, gli meritaron da Lodovico un elogio che, quantunque notabile, è fatto maggiore dal grado di chi lo espresse « non saper egli qual maestro, anche grande, col Tiarini pareggiar si potesse, ed esser impossibile che nessun uomo del mondo mai giungesse a tal segno. »[1]

[1] *Fels. Pittr.*, tom. II, parte IV, pag. 190.

DI CARLO CIGNANI.

Carlo Cignani, il Pasinelli, il Dal-Sole, lo Zanotti, Ercole Lelli ed i Viani compariscono nella scuola bolognese come quegli ultimi flutti che ancora si sollevano sulla superficie dell' Oceano dopo d' un vasto suo ondeggiamento, serbando nel loro accavallarsi l' impulso e la direzione impressa all' acque, già vicine a rientrare nella più uniforme bonaccia. Infatti il secolo decimottavo avrebbe, fin dal suo nascere, disteso un velo su quella scena brillante, se il Lazzarini col pennello e colla penna, ed i Bibbieni colle belle e numerose opere loro, non fossero venuti ancora a farvi onorevole comparsa. Da essi in fuori, tutti gli artefici di cui la compiacenza degli scrittori ha voluto ricordare i nomi a quel tempo, sono da assomigliarsi nella storia a quegli eroi gregari, citati alcuna volta da Virgilio, il cui nome riempitivo è ricordato soltanto quando vengono uccisi dai maggiori, e quasi solo per onorare i loro colpi maestri, come nelle imprese di Turno al libro IX dell'*Eneide*:

> Ortygium Cæneus, victorem Cænea Turnus,
> Turnus Itym, Cloniumque, Dioxippum, Promolumque,
> Et Sagarim, et summis stantem pro turribus Idam,
> Privernum Capys, ect.

Dall' elegante pennello di Francesco Francia sino a quello più robusto del Guercino tutte le vie dell' imitazione erano state calcate dai grand' ingegni che fiorirono

quella contrada. Ognuno di essi aveva spiegata la sua bandiera, e attratti a sè numerosi seguaci, che, come suole avvenire nei proseliti, non accontentandosi d'imitarne le bellezze, ne avevano per fanatismo accettati i difetti medesimi. Era dunque mestieri grandissimo acume d'ingegno a risplendere in mezzo ad essi di tale fulgore, che bastasse a segnare novella traccia in tanta luce; mentre nel volersi talora scostare dalla maniera dell'uno inavvedutamente avveniva di cadere in quella dell'altro.

La simpatia di loro nature guidò il nostro artefice verso l'Albani, che lo iniziò al segreto di quella sua grazia in cui, massime nelle fattezze femminili, avanzò, dice il Mengs, ogni altro pittore. Uscito il Cignani da tale scuola, passò a Roma, ove sulle tavole del Correggio e d'Annibale Carracci si penetrò d'una robustezza di stile, che, unita alla correzione e alla leggiadria, fece talvolta preferire le sue opere a quelle dell'istesso Albani, e lo condusse a pareggiare, se non vincere, le migliori d'Agostino, quando insieme vennero a competere nella *Favola d'Amore* al Palazzo ducale di Parma. Si dee però convenire, essere il Cignani talora troppo trascorso nel rilievo di sue figure che esagerò oltre il naturale, benchè in compenso sempre mantenesse nel colorito quella soavità armoniosa di cui Guido aveva lasciati sì chiari esempi. Fu il nostro artefice insaziabile di perfezione, avendo costumato di studiare ciaschedun quadro, come se da quello solo avesse avuto a dipendere tutta la sua fama, e di cancellare affatto, anzichè raffazzonare quelli che nol contentavano interamente. Per tale cagione potè alcuna volta a lui quadrare il rimprovero fatto a Protogene da Apelle, di non saper levare a tempo le mani dalle sue tavole, dicendo alquanto errare quegli artisti, che nei loro lavori non sen-

tivano quello che bastasse.[1] Molti particolari si narrano sopra tale incontentabilità di cui egli diede l'ultimo esempio nella celebratissima cupola dipinta in Forlì, che fu l'estrema e la più insigne di sue fatiche, nella quale durò oltre venti anni, e ancora l'avrebbe protratta dell'altro, se non fossero stati dai deputati alla fabbrica malgrado suo disfatti i ponti, mai non facendo egli fine a ritoccarla. Era di ciò cagione un sentimento, quanto raro, altrettanto elevato: più del lucro, egli era sollecito della gloria. E tale conviene pur dire essere stato il vero principio procreatore delle maraviglie, che per tante generazioni agguagliarono all'antica Grecia la moderna Italia innalzando alle tre arti quei mirabili monumenti che ora non sembrano più accessibili alla mano dell'uomo, e quasi si direbbero da mente divina ispirati.[2]

[1] « Pictores quoque eos peccare dicebat qui non sentirent quid esset satis. » (Cicer., In *Orat.*, n. 73.)

[2] È comune intercalare di chi osserva il tralignemento dell' arte nell' eta nostra, sì colta per altra parte e sì gentile, l' attribuirlo a mancanza di mecenati, o a generale indifferenza: citare enfaticamente i nomi sonori di Giulio II, di Leon X, di Francesco I ec., schierarli eccanto a quelli di Michelangiolo, di Raffaello, di Leonardo da Vinci ec., e conchiudere estinto il genio di questi colla munificenza di quelli. La superficialità di tale induzione non resiste ad un esame storico fatto imparzialmente, da cui apparirà che non solo quei sommi artefici, ma la maggior perte di coloro che si resero più famosi, tali divennero per genio lor naturale o pertinace studio o immane fatica, e solo allora attrassero lo sguardo di quei mecenati, quando già coi pennelli o collo scarpello erano saliti in rinomanza. Michelangiolo, che, appena adolescente, era tale da correggere l' istesso Ghirlandaio suo maestro, aveve già prodotte opere da emulare le antiche, la *Battaglia de' Centauri*, l'*Ercole* mandato in Francia, il *Cupido* di Mantova, la *Pietà* di San Pietro, il *Davide* della Signoria, ed il famoso cartone della *Guerra di Pisa*, quando vénne prescelto da Giulio II ad erigere il suo sepolcro e riformare San Pietro. Raffaello eveve superata la fama di Pietro Perugino, compiute le ópere di Siena, dipinta la *Sacra Famiglia* della tribuna medicea, il *Deposto di croce* della galleria borghese, e la celebre Madonna detta *la bella Giardiniera*, acquistata da Francesco I, quando fu chiamató a Roma da Giulio II ad atterrare ogni altro rivale, ed onorato quasi divina cosa da Leon X, con esso impose il proprio nome a quel secolo. Andrea del Verrocchio mai più non volle toccare colori, vinto da Leonardo da Vinci giovinet-

In una bella tavola del museo di Torino effigiava questo pittore la Dea della bellezza. Dacchè la Grazia invocata da Cleomène e da Prassitele discese sui loro marmi ad animare la Venere de' Medici[1] e quella di Gnido, detta da Plinio inclita per ogni dove, *per terras inclyta*, tutti gli artefici tentarono, ma sovente invano, sollevare l'intelletto a quella perfezione di forme e d'espressione che fa l'irresistibile incanto della beltà femminile. Raffaello ritraeva una bellezza ideale di cui trovava il tipo nella propria fantasia. Così Guido Reni, il quale confessava di non tanto attendere a copiare belle figure, quanto ad evocare nel pensiero un tipo immaginario ed astratto della perfezione d'un volto. Il celebre Proclo, accennando alla bellezza attinta da Fidia nel suo Giove Olimpico, dice:[2] « Colui il quale piglia per suoi esemplari le sole forme somministrate dalla natura, e che non fa che imitarle esattamente, non giungerà mai ad un bello perfetto: perchè le opere della natura sono piene di sconciature, nè mai riescono onninamente belle; cosicchè Fidia quando fece il suo Giove, non copiò già verun oggetto presentatosi in alcun tempo alla vista sua,

to, che in breve fu tra i primi dell' età sua: già l'*Adamo e Eva* di Ottaviano de' Medici, la *Nostra Donna* di Clemente VII, il *Nettuno* del Segni, e la *Medusa* di Firenze erano state preludio al *Cenacolo*, quando fu invitato da Lodovico Sforza alla sua corte, e rivale di Michelangelo, meravigliò colle sue opere l'Italia e la Francia, ove divenne l'ospite e l'amico di Francesco I.

Simile analisi, estesa alla maggiorità degli altri primari maestri, sarebbe atta a convincere come sempre in quei tempi, gloriosi all'arte e alla cittadinanza italiana, l'innamoramento del bello produceva lo studio appassionato; lo studio l'abilità; questa la gloria; la gloria i mecenati. È proprio d'animo comune invertere cotal ordine, e volere generatore del genio l'oro de' grandi. La pittura è arte nobile; i nobili sentimenti la esaltano soli; i volgari l'abbiettano.

[1] Secondo la descrizione datane da Luciano, essa aveva la medesima attitudine di quella di Gnido.

[2] In *Thimæum Platonis*, lib. II.

ma contemplò unicamente l'immagine che s'era formata in mente, leggendone la descrizione fattane da Omero. » Così pure s'esprime Cicerone parlando del medesimo artefice: « Quando egli scolpì le immagini di Giove e di Minerva, non si pose davanti alcuna figura umana per ricopiarla come suo modello, ma formatasi avanti un'idea del bello nel pensiero, a quella guardò con occhio fermo, e all'imitazione di quella indirizzò tutto lo sforzo dell'ingegno. »

Fra i moderni, coloro che più s'accostarono alla sublimità della bellezza, non altrimenti ebbero consultate le più belle forme del naturale che per farsene scala verso quell'idea infinitamente superiore, di cui tali fattezze, le più perfette fra le visibili, erano come l'abbozzo informe. Il concetto del bello, variato dalla fantasia e dal sentimento, ha partorita quella delicata espressione sì diversa in ogni autore. Essa è parte caratteristica e distinta della natura loro, come è il suono di una medesima corda, che indentico nella scala diatonica di due arpe diverse, è pur vario sempre nella sua reale essenza perchè fatto più grave o acuto o stridulo o armonioso dalla qualità organica dello strumento. Ogni autore espandendo la sua anima nell'avvivamento delle tele su cui operò, impresse la propria impronta nel concetto della bellezza. Questa fu divina in Raffaello; fiera in Michelangiolo; voluttuosa nel Correggio; affettuosa nel Vinci; nobile in Guido; vezzosa nell'Albani; spiritosa nel nostro artefice, presso il quale ha una grazia sua propria, che nella *Madonna* del palazzo Albani, dipinta per Clemente VII, nell'*Addolorata* dei Corsini, e nella *Concezione* di Piacenza si manifestò coi volti più gradevoli. Gli angioli sostenenti i quattro ovati, in cui rappresentò varii soggetti sacri a San Michele in Bosco, sono fra i più belli che abbia la sua patria.

Nella Venere e Cupido della pinacoteca Torinese il Cignani si è mostrato più sollecito della natura che non dell'ideale, pregio al quale ha surrogato la grazia seducente dell'atto per cui il torso della figura seduta offre sì vago ondeggiamento di linee. Il suo volto, benchè assai geniale, non ha in sè quei vezzi squisiti che dovettero appartenere alla più bella fra le Dee d'Olimpo. Nella testina del putto è una finezza d'espressione tutta albanesca, piena di vivacità, di malizia e d'infantile protervia: la testa del putto e il torso della Venere formano senza dubbio la più bella parte del quadro. Il colorito e la maniera della composizione si risentono del primo maestro, ma nella grandiosità del chiaroscuro appaiono evidentemente le buone massime d'Annibale Carracci.

Tributo estremo di lode è dovuto al Cignani per avere e coll'esempio e cogli ammaestramenti mantenuti nella retta via, e posti in salvo dall'universale inondazione del manierismo, che allora da ogni parte traboccava, i due suoi celebri discepoli Marcantonio Franceschini, e Giuseppe Maria Crespi, i quali continuarono in certo modo la pittorica esistenza di esso, in un tempo, ove nella scuola bolognese, i seguaci delle migliori norme apparivano *rari nantes in gurgite vasto.*

DELL'ALLEGORIA PITTORICA.

DA UN DIPINTO DEL DOMENICHINO.

La pittura del pensiero, per mezzo d'immagini inerenti alla sostanza delle cose, fu senza dubbio l'artifizio da cui vennero somministrati all'uomo, ne' primordi del suo incivilimento, i primi mezzi di comunicazione intellettuale, mezzi che per la lor semplicità dovettero preceder quello della scrittura, e poteron dirsi di fatto una scrittura figurativa. E quantunque i Greci stimassero esser l'allegoria stata inventata dagli Egizii, i quali per verità ne fecero un'applicazione più continua e più generale, nondimeno risulta dalle disquisizioni degli eruditi ch'ella era stata in uso presso i Fenici, gli Etruschi e i Persiani; ed essendosene rinvenute parecchie vestigia ne' monumenti scoperti in America da' moderni viaggiatori, se ne trasse argomento aversi tale invenzione a computar nel novero di quelle suggerite all'uomo dalla natural condizione del proprio intelletto.[1]

[1] Quando gli Spagnuoli sbarcarono al Messico, que' selvaggi, maravigliati a spettacolo sì nuovo, mandarono a Montezuma lor re un ampio drappo coperto d'un numero infinito di figure rappresentanti gli Spagnuoli, i lor cavalli e vascelli. È uso d'alcuni altri celebrar le vittorie da essi riportate sul nemico, esprimendo rozzamente molte figure senza testa, indicanti il numero de' morti. Eran le immagini simboliche altresì consuete presso i Negri dell'Affrica. Leggesi nella Storia generale de' viaggi essere lor costume rappresentare sulle tombe degli uomini due frecce, ed un mortaio col suo pestello su quella delle donne. Se ne scopre un indizio anche presso i Goti, i quali solevano innalzar sulle lor tombe una pertica sormontata da una colomba in allegoria dell'anima. (Paul. Warnefr., lib. V.)

È di fatto assai verisimile che nell' infanzia della società, quando cominciossi a fare alcun tentativo per giungere a rappresentare un' idea di cui volevasi accertar la durata, avesse a riuscir più facile valersi delle figure e degli instinti, a tutti cogniti, degli animali [1] o di certe proprietà della materia, che non immaginare una serie di segni con cui le idee si definissero allo spirito. La necessità di adattarsi all' intelligenza del volgo indusse quindi i poeti, i filosofi, e anche talvolta gli stessi legislatori a valersi dell' allegoria pel suo ammaestramento. Così praticò Omero nell'*Iliade* da lui destinata ad ammonire i re ed i popoli, e nell' *Odissea* ove più da presso contemplava la domestica condizione dell' uomo. Così pur fecero in riguardo alla religione e alla morale Esiodo nella sua *Teogonia*, ed Esopo nelle sue *Favole*. Empedocle adombrò sotto l' allegoria dell' amore e dell' odio il principio attivo degli elementi, che più tardi venne da Newton definito col nome d' *attrazione;* e Cleanto, discepolo di Zenone, volendo esprimere che Aristarco di Samo avea rimossa la terra dal centro dell' universo per farla girare intorno al sole, ricorrendo a un linguaggio allegorico, lo accusò d' aver turbato il riposo di Vesta; dinegandole gli onori che eranle dovuti. [2] La politica e la morale

[1] Non sol le instintive inclinazioni degli animali e le varie proprietà delle cose, ma gli stessi popolari pregiudizii, perchè di comun notizia, erano a ciò adoperati. Così il cane era immagine della fedeltà; il gallo o il lepre della vigilanza; la spica o il papavero della fecondità; la lira dell'armonia; la bilancia dolla giustizia; il serpente, che dicesi invecchiar oltremisura, era simbolo dell' eternità, come l' elefante che credevano intimorito della stessa sua ombra, erane della timidità ec. ec. (Hor. Apol., *Hierogl.*, lib. I.)

[2] *De facie in orb. Lun. Menag. in Diog. Laert.*, lib. VIII. Quanto antica sia l' opinione sul moto della terra intorno al sole, si deduce dalle seguenti parole di Plutarco nella vita di Numa: « Traditur Numam...... perenni igne Vestæ templum circumdedisse.... ut universi figuram exprimeret, in cujus medio ignem collocatum Pithagorici censent, eumque Vestam et unitatem appellant. Iidem terram neque immobilem, neque in me-

vennero parimente esposte da Solone colle immagini allegoriche della poesia, e fu da alcuni riferito aver egli inteso a pubblicare, ridotte in versi, le proprie leggi, onde più ne fosse volgare l' intelligenza.[1] Le figure allegoriche trovansi frequenti presso Platone, Socrate, Eschine, Senofonte, Apuleio, Cicerone e molti altri filosofi o scrittori dell' antichità.[2]

Non si rinviene fra i Greci più antichi la parola *allegoria*. Essi si valsero di quella di υπονοια, ovvero idea sottilmente velata. E sembra singolare che Omero, il quale frequentemente usò di tal figura, mai non n'abbia articolato il nome. I primi che l' introdussero nella pratica delle scuole furono i pittagorici, come quelli che nel linguaggio loro aveano adottate le forme dello stile orientale. L' allegoria che in riguardo alla poesia e all' eloquenza è la transizione dal senso letterale al figurato,[3] serba l' istess' indole nell' arti, ove mostrando una cosa ne significa un' altra, or coll' esibire un essere reale sotto l' apparenza d' una figura immaginaria, or coll' esprimere sotto la forma d' un corpo un' idea astratta e morale, e facendo così parlar chiaramente agli occhi quel che non parrebbe potersi spiegare se non con lungo circuito di parole. Essa dovette, come poi infatti avven-

dio circumferentiæ altam autumant, sed in orbem circum ignem ferri, ac neque de præstantissimis mundi partibus unam esse. » (*Vers. Guil. Xylandr.*, tom. I.)

[1] « Sunt qui scribunt intendisse eum etiam leges suas versibus edere, memorantque hoc eius operis initium;

> Principio te, Rex Saturno nate, precamur
> Fortunamque bonam, famamque his legibus addas.
> (Plut. *in Sol.*, ibid.)

[2] Il sogno di Scipione di Cicerone, la Psiche e l'Asino d' oro d'Apuleio, son reputate fra le allegorie più ingegnose che abbia prodotte l' antichità.

[3] Cicer., *De Orat.*, cap. XXVII. Quintiliano la definisce un' inversione ove il senso differisce dalle parole cui talvolta è anche del tutto contrario; « Allegoria.... quam inversionem interpretantur, aliud verbis, aliud sensu ostendit, etiam interim contrarium. »

ne, rapidamente propagarsi presso i popoli orientali, stante la vivacità dell'immaginativa loro, e la prontezza con cui penetravano da un oggetto materiale ad un'idea astratta. Ed essendosi la poesia impadronita di quella forma, non è da maravigliare che la pittura si valesse pure premurosamente d'un mezzo sì efficace d'estendere le proprie idee, riducendo il metaforico sotto il sensibile, o il generico sotto l'individuale, come praticò Apelle allorchè rappresentò la Calunnia, Parrasio il Demone degli Ateniesi, Nicomaco la Voluttà, Lisippo l'Occasione, Aristolao il Coraggio, Polignoto la Paura, Ippia la Vittoria, Echione la Tragedia e la Commedia, Antifilo la Frode, Socrate la Pigrizia, Aristofone la Credulità, Abronte la Concordia e l'Amicizia, Scopa il Desiderio e la Passione. [1] Invase dipoi l'allegoria tutte le opere dell'immaginazione con una piena inondante, e dovunque e sott'ogni forma ella penetrava [2] talmente

[1] Plin., lib. XXXIV e XXXV, e Pausania, lib. I, pag. 254.

[2] Stimiamo opportuno dar qui un breve cenno sui vari modi praticati dagli artefici antichi e moderni nell'applicazione dell'allegoria: 1° nell'adombrare emblematicamente i nomi. La statua di Val. Corvino era espressa tenente un corvo; il Delfino era il tipo delle medaglie di Delfo; fu la Sardegna detta *Ichnusa*, perchè era dai navigatori paragonata alla pianta dell'uman piede detta ἴχνος dai Greci; trovavasi la favola di Dafne scolpita sul sarcofago d'un liberto detto *Dafne*; ed Agostino Carracci, volendo esprimere l'idea che Amore vince tutto, rappresentò un Cupido atterrante il dio *Pane*, perchè *tutto* è appunto il significato di tal greco vocabolo. 2° Nei colori. Il biondo della capigliatura d'Apolline altro non era se non un'allegoria della luce del sole. I Rapsodi che recitavan l'*Iliade* vestivan di rosso, perchè color del sangue, e di verde nell'*Odissea* perchè color del mare. Nella famosa sardonica del cammeo Farnese si è l'artefice valuto della varia tinta prodotta dai quattro strati della gemma per esprimere con diversi colori le quattro parti del giorno in ciascun dei cavalli che traggono il carro solare; Annibale Carracci diede un panno giallo alla figura della voluttà, per esprimere la prontezza con cui appassiscono i piaceri; asserisce il Kirchero che i quattro colori del granito orientale fanno allusione ai quattro elementi, e che per tal causa se ne valsero gli Egizii nei loro obelischi dedicati al sole, come anima della natura, essendo questa composta di quattro elementi. 3° Nella materia. Son menzionate da Pausania due statue di

accumulando le sue sottigliezze, che le produzioni dell' ingegno, cui s' applicava, trovaronsi in veri enimmi trasformate. Siffatto abuso dell'allegoria non tardò molto a prevalere e nelle lettere e nelle arti, lor fide pedisseque, con una corruzione di gusto sempre crescente a proporzione che quelle tralignavan dalla primitiva loro eccellenza, come è facile riconoscerlo nella massima parte dei monumenti che appartengono alla lor decadenza. [1]

Per ristarci alla semplice allegoria pittorica, noteremo esser ella stata divisa in tre generi, l'individuale,

ferro, una d' Ercole, l'altra di Marte, in allusione alle fatiche dell'uno e alla crudeltà dell'altro. Trovavasi nell' Isola di Nasso, al dir d' Eustazio, una statua di Bacco, fatta con un ceppo di vite; e Claudiano parla d' una di Venere sculta nella calamita, immagine dell' attrazione propria ai piaceri del senso. 4° Negli utensili. La vite, il tirso e i pampini eran consueto ornamento delle tazze e anfore antiche; una corona d' ulivo, o la stessa figura di Minerva in atto di spremere il liquor di tal frutto in un vaso, abbellivau le antiche lampade; sulle pàtere de' sacrifizi era effigiata la testa d' un capro o d' un ariete. 5° Nell' armi. Alcibiade avea fatto intagliare a cesello sul proprio scudo un Amore armato di folgore, in allusione a sè stesso; le legioni romane, di presidio in Africa, portavan figurato sui loro scudi uno scorpione, perchè emblema di quella parte del mondo. 6° Negli edifizii. Il tempio dell' Onore era stato da Marcello edificato in modo che per entrarvi era necessario passar prima per quello della Virtù; in quello del dio Pane presso Atene ogni pietra era scolpita a forma di capra, e le tombe delle Amazoni presso Megara eran costrutte come gli scudi usati da quelle guerriere. Così l'Escuriale fu edificato ad imitazione d'una graticola in onor del martirio di san Lorenzo, e il Borromini diede alla chiesa della Sapienza, ordinatagli da Urbano VIII, la forma d' un ape, perchè da tali insetti componeasi lo stemma di quel pontefice. 7° Nelle navi. Il museo Stoschiano possedeva una gemma antica ov' era effigiata una nave in forma di delfino, la cui bocca formavane lo sperone, il capo la poppa, il corpo la carena e la coda rialzata la prora. In alcune gemme sono incise navi alate, perchè ali delle navi furon da Omero definiti i remi; talvolta vi si vede una grù per esprimere il tempo più propizio alla navigazione, essendo costume di tal animale giungere o partir sull' equinozio.

[1] In riguardo alle lettere ne fur saggio notabile le Nozze di Mercurio colla Filologia, di Marziano Capella, romanzo del terzo secolo, ove le idee mistiche della filosofia Platonica sono allegoricamente associate alle verità del cristianesimo, genere di composizione che nel romanzo della Rosa e nella famosa carta del *Regno del cuore* doveva in tempi più moderni pervenire alla più stomachevole esagerazione.

il collettivo e il misto: comprendere il primo quelle figure in cui le qualità morali ricevettero dalla mitologia una forma corporea associata a certi attributi, come Giove ad esprimer la *maestà*, Minerva la *sapienza;* aversi a comprendere altresì in tal categoria quelle proprietà dell' animo o della materia che nell' imitazione artistica hanno assunta la forma, l' aspetto, i caratteri, gli attributi delle divinità mitologiche, come la Prudenza, la Giustizia, la Verità, ovvero la Grazia, la Forza, la Gioventù e simili esseri, la cui creazione è da ascriversi a una sorta d' abuso nel linguaggio, ed ai quali dieder le arti apparenza corporea, quantunque in veruna religione non abbiano elle avuta realtà e non sian se non vere astrazioni fatte visibili dalla pittura o dalla statuaria, le quali dovendo, per dar loro una forma, ricorrere al vestiario e agli attributi delle divinità mitologiche perchè già adottate dalla consuetudine, confondon talora l' une coll' altre, facendo spesso andar di pari passo nelle lor opere l' allegoria moderna, e l' antica mitologia. [1] Al se-

[1] La necessità inerente alla pittura di dar una forma visibile alle astrazioni morali, è quella che ha costretto i suoi cultori a rappresentarle sotto l' emblema dei miti del paganesimo, come la Voluttà adombrata in Venere, la Giustizia in Temide ec. E qualora una di simili astrazioni non trovi nell' antica favola la sua divinità corrispondente, come se volesse da taluno esprimersi l' Innocenza, la Costanza, la Verità, o certi fenomeni naturali come la Rugiada, il Crepuscolo, ovvero alcuni affetti dell' animo, come la Malinconia, l' Inquietudine, è stato necessario, per dar alle figure destinate a esprimerle un tipo che le facesse riconoscere, aver ricorso o alla nudità poetica, o all' acconciatura già consacrata dall' arte antica e dalla general convenzione assegnata alle divinità mitologiche. E ciò non solo perchè queste eran come vere allegorie dai poeti e dai pittori adottate, ma perchè dimostra il fatto che il vestiario *reale*, ossia quello riconosciuto appartenere ad un tempo di cui la storia dà preciso ragguaglio, non può acconciamente adattarsi ad esseri immaginari che sol posson manifestarsi da una foggia ideale, simile a quella che per un' abituazione della mente è da noi attribuita ad altri esseri di cui riconosciamo per egual modo l' insussistenza. La qual cosa è sì vera, che gli stessi emblemi da cui è caratterizzata una di tali figure quando ella è espressa con abito e acconciatura antica,

condo genere appartengono quei composti ove l'arte, inabile a narrar le azioni nelle lor circostanze accessorie o conseguenze morali, cerca nella facoltà significativa delle figure un compenso alla facoltà narrativa di cui difetta, e per mezzo d'una composizione allegorica riduce le immagini d'un fatto reale agli elementi delle cause o all'idea sommaria degli effetti che la pittura può raffigurare. In tali occasioni l'artefice sostituisce ai mezzi d'un'azione fisica quelli d'un'impressione morale. Egli deve o impadronirsi del principal personaggio, assembrando intorno ad esso tutte le immagini che posson concorrere a manifestarlo, ovver prescegliere nell'idea dominante d'un'azione o d'un avvenimento quanto esso racchiude di morale o di sublime, anteponendo allo speciale il generico, al personale il collettivo, e allontanandosi il meglio possibile dalla materiale articolazione del fatto, vale a dire traducendo con una metafora d'un ordine più elevato i concetti più sublimi dell'intelletto. Così avendo il Rubens voluto esprimere in una sua tavola i vantaggi del governo di Maria de' Medici dacchè aveva assunte le redini dello Stato e il fin delle civili dissensioni, rappresentava tale idea dipingendo Apolline e Minerva in atto di scacciar dall'Olimpo la Discordia, la Guerra e il Fanatismo. Il genere misto risulta dall'associazione de' personaggi storici cogli esseri allegorici introdotti dal pittore in un istesso quadro, per esprimer le qualità de' primi col significato metaforico de' secondi, e valersene a facilitar l'interpretazione dell'avvenimento.

come la bilancia, la lira, il cornucopia, diverrebbero insignificanti, anzi ridicoli, associati a qualunque altro abbigliamento. E infatti allorchè un moderno scultore facendo la statua di Molière, e avendolo rivestito dell'abito cittadinesco proprio del secolo XVII, posegli in mano uno specchio, per accennar all' imitazion della natura propria di sue commedie; la sua statua non presentava alla mente altra idea di quella d' un mercante *specchiaio*, e così per derisione da tutti era definita.

La semplicità, la chiarezza, la verisimiglianza, la dignità e la grazia, son qualità indispensabili al carattere della perfetta allegoria pittorica; la mancanza d'una sola di esse basta a renderla difettosa e informe. Sta la semplicità nell'ordine in cui è composta un'immagine, che deve esprimer l'idea colla maggior economia di segni, così che la miglior allegoria è quella ove due o più idee son espresse da una sola figura. Alla semplicità devesi associar la chiarezza; chè altrimenti la difficoltà di comprendere un garbuglio allegorico ne rimuove lo spettatore alieno dall'affaticarsi l'intelletto sopra siffatti enimmi, come avviene a chi considera quello del celebre Vaso Barberini, or trapassato in Inghilterra, sul quale Apolline, Diana, Venere, Cupido, Ebe, Psiche, alberi, vasi, navicelle, fiaccole, archi, frecce e farfalle, con singolar confusione assembrate, producono un'allegoria, di cui forse assai compiacquesi l'inventore, ma che niuno ha finor potuto, o voluto interpretare.[1] La

[1] Direbbesi tal opera destinata a provar coll'esperienza quanto arrischiata sia la proposizione d'un moderno scrittore il quale, esagerando la forza dell'allegoria, dichiarò potersi con essa pervenire a rappresentar perfino un'ode di Pindaro e d'Anacreonte, ovvero un tema astratto e filosofico, qual sarebbe il risorgimento de' costumi per quello delle scienze, o gli effetti morali prodotti sull'umanità dal conquisto del nuovo mondo. L'adozione di tal maniera di pittura altro non sarebbe che voler ridurre a maggior dimensione gli antichi geroglifici, e far dell'opere d'arte, che debbon commuover l'animo, una serie d'indovinelli atti a stancare anzichè dilettare, e la cui intelligenza renderebbe necessaria una dissertazione a modo di quella del Bianchini sul vaso antico, rappresentante l'allegoria di Deucalione. È vero che non sempre dee l'allegoria limitarsi alle idee semplici, essendo ella capace delle composte, ove molte immagini concorrono a esprimere un tutto che forma unità e divien un vero linguaggio applicabile alle azioni generali, ma alla bellezza ed energia dei pensieri sempre deve andar congiunta la chiarezza loro. Rade volte giungon gli artefici a sottomettere i composti di tal fatta non solo all'intelligenza del volgo, ma delle stesse persone più colte, così che per la maggior parte di simili produzioni sarebbe da rinnovarsi il ripiego che adottossi per quelle di Rubens nella galleria di Maria de' Medici, ove convenne stabilir per uso degli spettatori un libro che loro interpretava le sottigliezze emblematiche del pittore. Più semplice

verisimiglianza d' un' allegoria dee considerarsi sotto altrettanti aspetti quanti sono i modi che concorrono alla sua forma. Onde, facendo capo dal carattere del composto, chiaro appare che, a renderne a dovere il pensiero dominante, essendo indispensabile l' unità de' mezzi che vi concorrono, dovrassene escludere ogni qualsiasi associazione delle immagini favolose coi personaggi storici che potè tollerarsi al tempo ove la mitologia facea parte delle credenze religiose, ma che in oggi è vera assurdità, a cui può applicarsi la sentenza d' Orazio:

> Ficta voluptatis causa sint proxima veris,
> Nec quodcumque volet poscat sibi fabula credi.

Tali sono infatti per noi quei numi atteggiati a guidar cavalli che stan galoppando là ove nè pur posson fermare il piede, e carri con ruote ove le ruote sono inutili, come pur quelle mense imbandite sulle nubi, mentre le divinità d' Olimpo sedenti sul lembo sembran doverne avere il capogiro; e tanto più poi n' è offeso il buon senso allorchè tali figure s' associano alla rappresentazione d' un fatto storico moderno, come alquanti e troppi se ne veggon nelle quadrerie che altra idea non tramandano allo spirito se non quella d' un anacronismo in pittura. Onde meritamente da Salvator Rosa e da Gilio da Fabriano venne ripreso Michelangiolo per aver riprodotte immagini tratte dalla mitologia nel Giudizio

fu il ripiego d' alcuni altri, fra cui Raffaello, Pussino, Lodovico, Carlo Maratta, quello di scrivere il nome di lor figure allegoriche sotto le medesime, quando limitavanli ad ornati accessori d' una sala o d' un tempio, ovvero di soprapporre alcun verso o sentenza, analoghi al fatto, da far vece d' interpretazione. Or considerando quanto diffidassero dell' arte loro que' grandi da stimar opportuno di così ricorrere alla spiegazione dei propri pensieri, essi che tanto valsero nell' espressione delle figure, e nella convenienza delle invenzioni, dee chi lor successe riconoscere quanto sia da andare a rilento nell' adottar tal maniera di composizioni, cui sol per necessità si dee ricorrere.

della Sistina, riprovazione che già da Vitruvio era stata pronunciata contro a cosiffatta maniera d'incoerenza.[1] Dee però a tal proposito considerarsi che le condizioni d'un'arte, la cui espressione è puramente figurativa, esigono una tolleranza imposta dalle medesime in riguardo all'applicazione degli esseri allegorici ai soggetti sacri. Una convenzione di lunga mano accettata dalla Chiesa concede che si manifestino sotto umano aspetto non sol le essenze angeliche, puri spiriti privi di forma visibile, ma lo stesso Iddio, per essere la forma dell'uomo la più nobile di cui disponga la pittura. L'assuefazione dello spirito a simili rappresentazioni ne ha fatto sparir a poco a poco il carattere allegorico, così che posson elle senza incoerenza e senza antropomorfismo esser prodotte nelle composizioni religiose. Le istesse astrazioni morali delle varie virtù che nell'arte hanno dovuto assumere apparenza conforme al carattere delle divinità mitologiche,[2] non disdicono in tali soggetti qualora il pittore abbia riguardo alla legge impreteribile dell'unità, ossia ne limiti soltanto l'uso ai quadri esclusivamente composti di figure allegoriche, però del tutto removendone la nudità incompatibile coll'ordine di pensieri a cui vuolsi richiamar la mente in siffatte opere. L'applicazione esclusiva di simili figure ai composti, da cui son per principio remosse le naturali, è condizione così assoluta d'una lodevole allegoria, che da lei sola ne dipende l'essere o il non essere. E fa maraviglia che un

[1] « Neque enim picturæ probari debent quæ non sunt similes veritati; nec si factæ sunt elegantes ab arte, ideo de his statim debent repente iudicari, nisi argumentationis certas habuerint rationes, sine offensionibus explicatas. »

[2] Non converrebbe però accostarsi troppo assolutamente al lor carattere, come fece l'artista che modellò il sarcofago in bronzo di papa Sisto IV, ove espresse la scienza delle cose divine sotto gli emblemi e la figura d'una *Diana*, coll'inscrizione *Theologia*.

dotto critico, Dubos, da cui sì acremente biasimossi il principio dell'accumulazione de' personaggi veri cogl'ideali, siasi lasciato allucinare dalla speciosità d'un'idea che trovasi dalla propria sua massima condannato. « Acconsento, dic' egli nelle sue *Riflessioni critiche*, che la *Fede* e la *Speranza* sostengano un moribondo, e che la *Religione* si mostri afflitta ai piè d' un vescovo defunto. » In tal proposizione che sa dello scrittore solito a trattar l'arte in teoria, anzichè dell' artefice che la pratichi, par di prima presa nulla avervi di riprensibile. Per rilevarne la stranezza conviene applicarla alla realtà del dipinto. E prima di tutto a quale appiglio ricorrerà il pittore per differenziar le figure reali dalle incorporee, non essendo ammissibil l' idea che queste possan da lui come diafane rappresentarsi, il che più a spettri che ad allegorie le farebbe somiglianti? Gli rimangon due vie. La prima, ridurre le figure allegoriche al vestiario e all' acconciatura del tempo a cui si riferisce l' azione: ed allora in qual modo potrà il pittore persuadere ai riguardanti che le due figure femminili sovraccennate da cui è sorretto quel moribondo non siano alcune parenti che lo confortan nella sua infermità, anzichè due virtù che soltanto ne confortan lo spirito? Altra sconcezza, a cui Dubos non ha abbadato, si è che dovendo cotal soggetto adattarsi a qualunque secolo, epperò a qualunque foggia di vestiario, potrebbe nascer caso ove, in grazia della storica esattezza, avesser quelle virtù teologali a vedersi espresse coi capelli incipriati e col guardinfante del secolo XVIII. L' altra via sarebbe introdurre le figure allegoriche coll' acconciatura e l' abbigliamento mitologico, e distinte cogli attributi ad esse assegnati dalla general convenzione dell' arte. Ed allora ecco nuova incoerenza prodotta dal contrasto e dall' inverisimiglianza del vestiario storico delle figure vere, con quello allegorico delle

astratte. Perchè come rappresentar la *Fede* se non cieca o velata? Come la *Speranza* se non reggente un' àncora? E qual effetto produrrebbe sullo spettatore una donna cieca o velata, che sta a capo al letto d' un infermo; ed un'altra che ha avuto l'indiscrezione di strascinare quell' àncora di ferro nella camera d' un moribondo? È inoltre da notarsi, che il contegno grave e disappassionato, necessario a definire il carattere ideale delle due virtù, sarebbe d' una dissonanza anche più ridicola a fronte del moto, dell' affaccendamento, dell' afflizione propria delle figure reali; e che gli attributi emblematici di esse produrrebbero un effetto assai curioso collocati presso gli attrezzi, le ampolle e le *stoviglie* usuali d' un infermo. Quale idea più semplice, nella comune allegoria del linguaggio, di quella che la *Verità* inspira un sacro oratore,[1] e qual più sconcia immagine di tale idea dalla pittura espressa, ove la verità sol del tutto ignuda potrebbe rappresentarsi? Di tal maniera d' incongruenza lasciò

[1] Una tale immagine rammenta la stravagante opera d' un artista che volle ridurre a pittura la celebre allegoria d' Orazio:

Raro antecedentem scelestum
Deseruit pœna pede claudo.

È facile figurarsi qual impressione dovesse produrre la figura della *Pena* perseguitante il colpevole con una gamba di legno. Non fu men curioso il quadro ove Rubens intese esprimere la guerra che è tra lo spirito e la carne, rappresentata da un uomo sospeso per aria con una corda, e spinto da opposte bande or dagli angioli, or dai demonii (Van Hasselt., *Vie de Rub.*, pag. 276). Fra le statue da citarsi per la ridicola pretensione che n' ebbe lo scultore d' esprimer ciò che era oltre la facoltà dell' arte sua, merita qui menzione quella eretta da Numa in Campidoglio, rappresentante Giano, le cui dita erano disposte in modo da figurare il numero 365, indicatore di quelli dell' anno: « Digitis ita figuratis ut trecentorum sexaginta quinque dierum, per significationem anni, temporis et ævi se Deum indicaret. » (Plin., XXXIV, cap. 16); come altresì quella del Mosè di Tiziano Aspetti, fonditore padovano, che avendo voluto indicarne i raggi luminosi, gli espresse in due lunghe corna che rialzavano il panno con cui n' era velata la fronte, il quale cadeva in maestose pieghe da quelle due protuberanze.

solenne esempio il Rubens, mostrando quanto appaiano sconce presso un personaggio storico le divinità favolose. Dovendo egli rappresentar l'educazione di Maria Medicea, volle esprimere l'idea, graziosa in poesia, sconvenevole in pittura, che Minerva, Mercurio, Apollo e le Grazie vi avean preseduto. Infatti, ancora adolescente e vestita coll'abito del secento, Maria è appoggiata alle ginocchia di Minerva, che le sorregge un libro aperto su cui sta leggendo la principessa. Intanto Mercurio *ignudo* scende apposta dal cielo ad accennargliene le lettere col proprio caduceo; Apollo *ignudo* le va suonando del violoncello senza timor di stornarla dalla lezione; e le tre Grazie *ignude* le stanno accanto, a modo d'esemplari del buon contegno e del femminil pudore. Di tal posta è altresì un altro dipinto di quel maestro che negli antichi cataloghi era intitolato: *Fuga della Regina madre per una finestra del castello di Blois, accompagnata da Minerva e scortata dal duca d'Epernon*, ove basta il sol titolo del soggetto a generare il più stravagante disordine d'idee. Le-Brun si rese colpevole dell'istesso errore allorchè, dipingendo il passo del Reno, vi raffigurò Lodovico XIV che col proprio cavallo calpestava quel fiume, espresso mitologicamente sotto la forma d'un vecchio ignudo, coronato d'alga e versante acqua da un'anfora, immagine che, applicata a un fatto storico, di cui rivestiva per ciò la realtà, altro non esprimeva se non un'azione crudele contr'un uomo attempato e inerme. Ciò prova che le immagini allegoriche adottate dalla poesia dell'arte, e da cui non possono i pittori preterire per non divenir inintelligibili, non riescon, se non spiacevoli o ridicole, introdotte nelle composizioni che esprimon fatti reali; e doversi perciò dichiarar in egual modo riprovevole sì il vestir le figure allegoriche coll'abito moderno, che i personaggi storici col mitologico. L'ap-

plicazione delle figure allegoriche è per conseguenza soltanto ammissibile in quadri rappresentanti soggetti favolosi o fatti di storia antica, perchè il politeismo da que'popoli professato ammetteva l'intervento di quelle essenze fra le umane cose, e v'avea conformità di vestiario tra i mortali e gli olimpici. Debbon dunque gli esempi sovraccennati ammonirci che non tutte le allegorie ammesse dalla poesia o dall'eloquenza son proprie alla pittura, mentre riconosciam che nulla di ributtante offrirebber simili idee da tali arti espresse, perchè le loro immagini fuggitive sol di volo sono accolte dallo spirito, mentre e collo spirito e coll'occhio comunicano ad un tempo quelle rappresentate dalla pittura. La mente umana, al dir di Sulzer, ha una natural inclinazione verso le idee astratte espresse sotto forme materiali quando le immagini metaforiche son brevi, come avvien nella poesia; ma l'illusione che riduce le astrazioni morali sotto figura sensibile non può tollerarsi se non per la rapidità con cui allo spirito s'affaccia cotal idea, la quale immantinente degenera, se esso ha campo di fermarvisi a considerar quanto abbiavi d'assurdo nella medesima. Per tal motivo una delle più sublimi immagini concepite dalla mente dell'uomo, quella di Aristofane, rappresentante la guerra qual dea feroce che pesta in immenso mortaio le città e i regni, trapassando dalla poesia alla pittura diverrebbe del tutto ridicola e sconvenevole, perchè questa rende continua un'impressione che non può piacer se non passeggera. Il motivo dell'attualità sembra sufficiente a combatter l'idea del Sulzer, il quale ammise la congiunzion del reale coll'allegorico nella pittura, adducendo che all'istesso modo per cui dopo aver narrata un'invenzion di galanteria direbbe il poeta che Venere e gli Amori v'applaudirono, così nel rappresentare un consimil fatto sia il pittore autorizzato ad applicarvi l'istessa

idea, come usò l'Albani in tante sue tele, e come anche in Grecia era praticato da Eschilo e da Aristofane, soliti a introdur sulla scena esseri allegorici che nell' azion drammatica si frammischiavano a personaggi reali. Ma convien notare che, dominando allor le idee del paganesimo, la condizione di siffatti esseri, per noi immaginari, era congenere a quella degli interlocutori concorrenti all' orditura drammatica, essendo gli uni e gli altri dotati della medesima realtà agli occhi degli spettatori; mentre la concessione fatta da Sulzer ai moderni artefici tenderebbe a complicar l' idea dei lor composti, unendovi due cose di diversa natura che produrrebbero confusione. L' Albani, il quale generalmente attennesi alla rappresentazione dei fatti mitologici, potea liberamente valersi delle immagini di quella teogonia, perchè egli non usciva dall' unità del genere adottato, nè immischiava il reale coll' immaginario. Coll' istess' avvertenza avean proceduto Raffaello e Giorgione nella Psiche, Paolo Veronese nell' Olimpo dipinto ai Trevisani, Giulio Romano nella Caduta de' Giganti al palazzo del Te, e parecchi altri fra i primari. Ma il Rubens che era uscito dall' unità, ed avea vòluto associare un ordine d' idee coll' altro, venne disapprovato dai valentuomini, e la sua lunga filza di quadri storico-allegorici è rimasta esempio da fuggirsi anzichè da imitarsi, perchè a dispetto di qualunque eccellenza pittorica sempre riuscirà tal genere freddo, disappassionato e fastidioso allo sguardo, come e allo sguardo e all' udito eran nello scorso secolo que' drammi uficiali ordinati per misura di buon governo ai poeti pensionati di corte in occasion di nascite o di nozze di principi, ove la *Sapienza*, la *Gloria*, l' *Abbondanza* venivano sulle scene aggiunte ai pastori e alle pastorelle a dichiarare al popolo la nascita dei novelli *eroi* e la propria felicità da esso sovente ignorata, e a distri-

buirgli ridotte in duetti e canzoncine tutte le stiracchiature metaforiche o le svenevolezze delle allusioni di circostanza con cui s' intronavan gli orecchi alle passate generazioni.

Venendo ora all' esame della dignità, cui subito dopo la verisimiglianza abbiam dato luogo tra i requisiti d' una buona allegoria, la dichiarerem talmente essenziale che da lei sol ne dipende o il sublime o il ridicolo. La qual cosa è conforme alla natura della medesima, poichè essendo ella dedicata a manifestare quanto v' ha di più nobile in un' azione o in un avvenimento, è necessario che tutte le figure di cui ella si vale s' accordin nel carattere, nella movenza, nella nobiltà loro[1] coll'al-

[1] A dimostrar che la mancanza di dignità nell' immagine prescelta da un pittore ne distrugge l' effetto allegorico e la fa degenerar nello scurrile, basta far qui menzione dell' opera di Spinello Aretino, il quale avendo inteso ad accennar metaforicamente i pregi di ciascun Evangelista, collocò sul busto a San Giovanni una testa d' aquila, di leone a San Marco, di bue a San Luca, ed al solo San Matteo diede un volto umano, figurandovi quello d' un angiolo: e così il simulacro cristiano degenerò in idolo egizio, e n' ebbe la stravaganza. Non meno stravagante e più disdicevole fu quella figura di Nostra Donna riferita dal Molano nella Storia delle Sacre Immagini, ove volendo il pittor dimostrare allegoricamente l' incarnazion del Verbo, raffigurò la santissima Trinità sul ventre della Madre di Dio: *Veluti si tota Trinitas in Virgine Maria carnem assumpsisset humanam.* In una chiesa di Brixen nel Tirolo vedesi un quadro altrettanto bislacco: il Redentor crocifisso versa il proprio sangue in un gran vase, la Vergine spreme in esso il latte dalle proprie mammelle, e quel liquore va a cader in un vortice di fiamme, ove le anime del Purgatorio accorrono a gara a refrigerarsene (*Voyages de Miss.*). Il medesimo scrittore parla d' un altro, ove era espresso Gesù Cristo in atto di portar la croce premendo molte uve che egli annaffiava col proprio sangue, mentre il Padre Eterno stringea la vite del torchio, i popoli accorreano a dissetarsi, mentre parecchi frati stavan facendo la vendemmia. Tali aberrazioni dimostrano aver l' estro pittorico a ristarsi negli stessi limiti che da Orazio assegnaronsi al poetico: non convien che mai gli oltrepassi l' allegoria, ma sol volgasi a ornar con immagini chiare, graziose, eleganti quanto ha inteso esprimere, poichè il dipinger qualsivoglia stravaganza dalla fantasia, egli è mostrarsi, al dir di Lattanzio, *inetto* e *mendace* anzichè *poeta:* « Nesciunt homines qui sit poëticæ licentiæ modus, quousque pro-

tezza dello scopo a cui concorrono. Ed essendo massima riconosciuta non potersi alterar la condizion delle figure allegoriche nelle lor forme, caratteri e attributi, nè in certa maniera farle partecipare alle azioni comuni della vita, senza che ne risulti l'inconveniente di non potersi più distinguer l'allegoria d'un fatto dalla sua realtà, dovrà l'artefice, affinchè una parte dell'opera non sia smentita dall'altra, non già abbassar le figure allegoriche alla volgarità delle reali, ma sollevar queste alla dignità delle immaginarie, ossia surrogar lo stil poetico al prosaico, sostenendo la dignità de' caratteri con quell'istesso procedere per cui la poesia mantien l'elevazione del proprio stile in riguardo al familiare discorso. Qual è infatti l'azione della poesia sopra un'istessa idea che già sia stata dalla prosa definita? Suol essa valersi delle iperboli inerenti alla propria essenza per dar risalto alle virtù d'un personaggio, nobilitarne le azioni, esprimerne con più dignità i sentimenti, ingrandirne in certa guisa le dimensioni, e ridurne le qualità naturali al sublime ideale. Or la pittura, le cui opere non comunicano col nostro intelletto se non pel mezzo organico della visione, deve agir a seconda dell'intento medesimo, impiegando le forme apparenti per nobilitar le proprie figure ed imprimer loro un carattere superiore al volgare.[1] La delicatezza del gusto naturale rende il nostro

gredi fingendo liceat; cum officium poëtæ in eo sit ut ea quæ vere geri potuerint in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa traducat. Totum autem quod referas fingere, id est ineptum esse et mendacem, potius quam poëtam.

[1] La poesia, che possiede soltanto una facoltà narrativa, volendo armonizzare insieme gli elementi d'un poema composto di personaggi reali ed allegorici, suol farlo con innalzare le parole e le azioni dei primi all'altezza ove le convenienze prescritte dall'arte collocano i secondi: così la pittura che ha sol relazione col senso intuitivo dee nobilitare al più eccelso grado il carattere del disegno e degli abbigliamenti, i quali nell'arte sua corrispondono ai sentimenti ed ai discorsi di cui si vale la poesia.

spirito oltremodo sensitivo relativamente alla convenienza delle azioni e delle movenze proprie degli esseri allegorici, esseri a cui il linguaggio dell'arte non ha altro modo d'attribuir l'alta intelligenza e il carattere incorporeo che loro appartiene; e la menoma mancanza a siffatto riguardo tosto distrugge l'illusione, e riduce irremissibilmente l'essenza metaforica alla condizione di materiale. Sarebbe infatti bastevole un atto violento o volgare di cotai figure a cancellar dal nostro spirito l'idea della natura mistica e sovrannaturale inerente all'ordine da cui derivano, e ridurle a quello delle semplici realtà. E da tal filosofica considerazione furon precipuamente guidati i Greci nelle immagini di lor deità, nel cui volto sempre studiarono improntar calma, negli atti tranquillità, moderazion nel gesto, come quelle la cui azione era oltre l' umana sfera collocata.

Alla dignità dell'allegoria pittorica deve in ultimo aggiugnersi la grazia che sempre dev'essere inseparabile dalle opere dell'arte. Un pensiero, quantunque ingegnoso, convien sia assolutamente escluso per quanto poco abbia di ripugnante o di fantastico. Parecchie opere di chiari artefici, benchè egregiamente condotte, incorsero per questo solo errore la riprovazione de'valentuomini. Così fu giudicata la statua della *Verità* del Bernini a Villa Mattei, che rappresentò in atto di aprir colle proprie mani una larga ferita che avea sotto la sinistra mammella, avendo egli così inteso ad accennare, che la Verità rivela spontanea il più intimo del cuore, idea graziosa nella poesia, insoffribile nella statuaria. Mancò alla grazia Federigo Zuccaro, allorchè tra gli emblemi dipinti a Villa d'Este, mostrò la *Fortuna* in una donna ignuda a cavalcioni sopra uno struzzo, atto laido e disdicevole in quel sesso. Fu d'egual carato la *Sapienza* effigiata da quell'artefice spartano che, volendo

esprimere non bastar la contemplazione, ma esser necessaria l'azione a pervenirvi, e aversi a udir gli altrui consigli, l'espresse in un giovine ignudo con quattro mani e altrettante orecchie. Ma fu sovra ogn'altro biasimevole l'Orlandi in quella sua immagine del *Paganesimo*, che a sogno di febbricitante anzichè ad emblema pittorico potè pareggiarsi.[1]

Da tutte queste considerazioni si deve inferire che, stante le molte difficoltà che offre la pratica dell'allegoria pittorica, solo ai maestri di prim'ordine appartiene il farne lodevole applicazione, poichè, alla capacità necessaria per discernere nella natura delle cose e delle immagini le figure che meglio esprimono un pensiero, convien aggiungere la fantasia poetica e lo spirito creatore di nobili concetti, non bastando contraddistinguere cogli attributi usati dalla comune pratica le figure emblematiche introdotte ne' quadri, ma dovendosi con più studio cercar di manifestar nel carattere del volto, nell'atto, nell'espressione gli *attributi morali*, ossia l'impronta dell'anima, la quale, secondo la natura dell'astrazione rappresentata, dee cogli altri contrassegni concorrere a definirlo.[2] La delicatezza di senso necessa-

[1] L'espresse in una figura di gran mole attorniata di raggi. Sul collo, a modo di capo, aveva una sfera celeste coi dodici segni del zodiaco; in mezzo a questi il sole e la luna. Il busto era d'uom nudo: fra il petto e il ventre le si vedevano uscir teste di quadrupedi, di volatili e di pesci. Il destro braccio era umano e teneva una lunga catena giungente a terra; il sinistro formavasi d'un ramo d'albero, intorno a cui s'avvolgevano erbe, fiori, ec.

[2] Non è tal considerazione applicabile alle figure che, rappresentando certi fenomeni naturali come il *Crepuscolo*, il *Giorno* e la *Notte* di Michelangiolo, e non esprimendo una qualità dell'animo o un sentimento del cuore, non posson esser particolarmente caratterizzate dalla propria espressione: ma nel *Rigore* e nell'*Equità* di Vincenzo Danti, citate dal Borghini nel suo Riposo, i contrassegni delle quali non si vedean da chi le osservava dalla via, avrebbe dovuto, dice quell'autore, la semplice espressione del volto e il carattere dell'atteggiamento dichiararle abba-

ria a concepire in tal condizione di pensiero un' allegoria, non essendo comune anche negli artefici che si sollevano dall' ordine volgare, raro accade non s' incontri alcuna cosa di riprovevole in opere che per altri riguardi furon degne di lode. La maggior parte de' pittori limitando le proprie cure al buon disegno e alla bellezza delle figure concorrenti ad un' allegoria, poco si dan carico di fare il debito studio sulla proprietà e convenienza dell' espressione loro, e le stiman bastevolmente definite all' altrui concetto dalla semplice applicazione degli attributi generalmente praticati, nei quali sembran ridurre ogni lor fiducia per la ricognizione di esse. Come se fosse sufficiente a una figura femminile l' aver una bilancia e una spada in mano a figurar un' *Astrea*, o l' esser un' altra appoggiata a un cornucopia per definirsi un' *Abbondanza*, così che uno stesso tipo di fisonomia, mediante il solo divario degli emblemi, vaglia indifferentemente a esprimere la Giurisprudenza, la Poesia, la Carità, la Forza, ognuna delle quali per sè stessa richiede un tipo tale da non potersi appropriare ad altra di simili astrazioni. Ciò è un saltar a piè pari il difficile per darsi campo nel facile, mentre il più arduo di tali immagini sta nell' espressione, gli altri accessorii non essendo da considerarvisi se non come nei quadri storici la foggia dell' abito, che vuolsi appropriata al tempo in cui il fatto è avvenuto. Onde l' istessa disapprovazione che incorrerebbe chi, stando contento all' esattezza dell' acconciatura e dell' abito, trascurasse il carattere del-

stanza da non essere a ciò gran fatto necessario il concorso de' rispettivi attributi. Fu meritevole di tal lode Donatello nelle tre virtù teologali, ove contraddistinse la *Fede* coll' attributo del calice, la *Carità* con quello della fiamma, ma la *Speranza* volle fosse soltanto dichiarata dall' espressione dell' anima che anela, desidera, prega e commuove. Così venne osservato nelle opere d' Andrea Pisano quando l' arte antica, minore in scienza, superava la moderna nella finezza dell' espressione.

l'espressione in una figura storica, appunto incorre chi coll' istessa mancanza di criterio si fa a trattar l' allegoria. Con quàl sottile considerazione vi si portassero i più insigni, e quanto studiassero sulle difficoltà di tali caratteri, lo dimostran l' opere che ne tramandarono. Quelle di Raffaello[1] ebbero dal Bellori una dichiarazione che ne pose in mostra i più squisiti pregi, osservando con qual sagace accorgimento ciascuna delle quattro figure allegoriche nella sala della Segnatura non solo avessero scolpita in volto la propria essenza, ma ognuna al fin medesimo accomodata con mirabile unità concorresse alla principale idea. Tali ne eran la Psiche, la vision di Costantino, l' Amor vincitore e l' immagine della Calunnia che dall' idea d' Apelle egli ebbe rinnovata. Il Correggio fece prova di pari intelligenza nei due quadri inviati in Francia, di cui fa menzione Dubos, ove avea espresso l' uomo tiranneggiato dalle passioni, e l' uomo che ne trionfa; così Tiziano nell' immagine della Divina Provvidenza descritta dal Ridolfi nella vita di quel gran maestro; così Annibale Carracci nella Galleria Farnese, il Domenichino nelle Virtù dipinte a San Carlo de' Catinari, il Guercino nella figura dell' Astrologia, Jordaens nei trionfi del principe di Nassau, Holbein nella danza della Morte, P. Breughel nel combattimento fra il Car-

[1] Non contento ai suggerimenti della propria immaginazione nelle allegorie religiose, ricorreva Raffaello ai lumi delle persone che giudicava più proprie a ben guidarlo, e sappiamo che un amico di Richardson vide in Roma una lettera da lui scritta all' Ariosto per consultarlo allorchè stava per dipingere le quattro grandi figure della camera della Segnatura. (*Beschreibung der stadt Rom von plattner, Bunsen, etc.*, 2ter 6. p. 331). Ma quantunque grande inventore, non sempre andò egli immune da ogni rimprovero nelle sue figure, che quando ideò in opposizione all' ordine naturale riuscirono deformi, benchè dal suo pennello trattate, così che avendo egli rappresentata la *Prudenza* con due facce a guisa di Giano, una giovanile, l' altra attempata e con barba canuta, tutta la leggiadria del maestro venne meno contro siffatta mostruosità.

novale e la Quaresima, ma sovra ogni altro il Pussino nella mirabil allegoria dell' umana vita, la quale, e per l' unità dell' immagine, e per la filosofia del pensiero, e per la proprietà veramente squisita delle varie espressioni che vi concorrono, riuscì un capolavoro da proporsi agli studiosi, qual perfetto esemplare del genere a cui appartiene.[1]

Avendo analiticamente esaminate le condizioni essenziali dell' allegoria, riman da render conto degli effetti estetici risultanti dalla sua applicazione alle opere della pittura. Importa a tal uopo situarsi sul vero punto da cui debbon considerarsi i portati dell' umano ingegno quando si riconosce in esse una grande influenza sull' intelletto e sul cuore. Un mandato più nobile che non sia la pura imitazione meccanica delle bellezze naturali è da ascriversi ad un' arte, i cui monumenti sono essenzialmente destinati a elevar l' anima dei popoli alle azioni virtuose colla dichiarazione dei fatti suggeriti dalla storia o dalla religione. A produr nell' intelletto quel sollevamento di tutte le sue potenze da cui si partorisce il grande, è necessaria l' immensa scossa che danno sole

[1] La dottrina del Pussino e la nobiltà della di lui inspirazione lo reser più ch' altri proprio ad un modo di pittura, il cui magistero deriva specialmente da tali fonti. Egli è fra' moderni quello che più oltre ne ha portata l' eccellenza. Il quadro rappresentante l' Entusiasmo poetico nella pinacoteca di Dulwich, le belle tavole di Cefalo e dell' Aurora, del Tempo, dell' Invidia e della Discordia, del Parnaso e del Coriolano, sono opere ove a dovizia trovansi profuse le classiche immagini e la poesia più sublime. Nulla di più ingegnoso dell' idea che ebbe di nascondere in un suo dipinto il capo del Nilo, personificato, alla maniera dei mitologi, nelle alghe palustri della riva, per accennare ignorarsi le sorgenti di quel fiume; immagine che per grazia e finezza di concetto sta a paraggio con quella sì lodata dal Buonarroti nelle medaglie di Lesbo, ove tal isola venne effigiata in una ninfa che sta immersa nell' acque sino alla cintola (*Osserv. ist. sopra alc. med. ant.*, Roma, 1698, pag. 100). L' invenzione del Pussino fu imitata dal Bernini nella fontana di piazza Navona ove il Nilo ha il capo velato da un panneggiamento.

le impressioni profonde. Da ciò ne consegue non esser nell' ordine delle cose, che tanta virtù d' inspirazione possa derivar da uno studio lento, freddo e compassato siccom' è quello necessario a perfezionare un' allegoria, studio che, limitandosi a dare attività allo spirito, lascia vuoto e disanimato il cuore da cui soltanto emerge l' inspirazione creatrice del sublime. Or dunque prescindendo dal merito proprio del pittorico artifizio, e ristandosi alla sola forza inerente alla metafora allegorica, può stabilirsi in massima generale che l' assiderazione morale immediatamente derivante dalla natura di tale studio è la causa per cui le sue opere inducon sullo spirito del riguardante la stessa assiderazione ch' esse dovettero indurre su quella dell' artefice nell' atto che le concepiva. Potrebbe l' effetto loro sulla mente compararsi a quello operato dalle frasi concettose, dalle locuzioni lambiccate di Seneca o d' Arnobio, poste a paraggio colla maschia eloquenza d' una Catilinaria o d' una Filippica. Infatti l' influenza de' più preclari pittori sembra essersi limitata a far tollerare anzichè approvare le tavole ove si arrischiarono a sì malagevole impresa, e non potè l' istesso Rubens, con tutta la magia del suo colorito, assolutamente scongiurare la prepotenza di tale impressione, mentre, a malgrado dell' ingegno del pittore, le sue allegorie non destan nell' anima il sentimento che una sola testa di Guido o del Sassoferrato è abile ad eccitarvi e a mantenervi. Onde stimiamo potersi asserire che il disappassionamento inerente al concetto allegorico è la principal cagione per cui le pitture di tal maniera sempre riusciron le men pregevoli de' vari maestri, nè mai ressero al paragone di quelle che emanarono in essi spontanee dalle inspirazioni del cuore.

Nelle tre figure allegoriche che simboleggiano *l' agricoltura, le scienze e le arti* in uno de' quadri del Museo

Torinese, il pittor del sentimento, il Domenichino, si scosta dalle vie a lui cognite del cuore, per lanciarsi tra i voli a lui insueti della fantasia. Egli che nella Sant' Agnese e nel San Girolamo tanto ci sa commover col patetico, per cui natura avealo di sì ampia dote fornito, volle in questo allettarci coll' immaginoso, per cui men feconda era la vena del suo ingegno.[1] E per verità ci manifesta la pittura lo scambio del pittore: così che in quest' opera (come in altre notammo) la freddezza e compassatezza del genere, non potè esser vinta dal genio dell' artefice. La sua composizione allegorica insignificante per il cuore, non fece appello che allo spirito, e rimase sulla tela come un madrigale a olio. Chi vi cerca un sentimento che lo commuova non vi fermerà lo sguardo, e solo i dotti dell' arte ammirando il merito accademico del caposcuola, vi riconosceranno praticata la massima creatrice di sua maniera; la soavità di Guido congiunta al disegno dei Caracci.

Nel simboleggiare in figure infantili le tre arti sovraccennate, piacque al Domenichino che, esclusivamente agli altri, il genio *dell' Agricoltura* fosse espresso da una vaga fanciullina, le cui chiome, bionde come le spighe indorate dal sole, le si ravvolgono con graziosa acconciatura intorno al capo. Alessandro Allori era primo a introdurre le *Angiolesse* fra i cori celesti, ed ebbe dipoi numerosi imitatori: Domenichino immaginò in questa figura una *Geniessa* che colle deboli e bianche

[1] Appien conoscendo la sterilità della propria fantasia, invidiava lo Zampieri tal privilegio intellettuale ad artisti, di lui molto minori, che si mostravano facili all' immaginare, copiosi al comporre. Praticava fra gli altri nel suo studio certo Marescotti, pittore dozzinale, ma d' estro fecondissimo, a cui Domenichino profondea le più domestiche carezze, e a casa ed a mensa aveva familiare, intento sempre a provocarne pensieri, e a procacciarsene schizzi, di cui facea tesoro, e all' opportunità valeasi, aggiungendovi di suo il magistero dell' arte.

mani sta facendo un innesto ad una pianta. Il sesso e la movenza di lei, non che l'idea della fecondità e del germoglio inerente all' opera a cui sta attendendo, lasciano trasvolare nel pensiero del riguardante l' indizio d' un genere poco dicevole d' allegoria, di cui quel pittore costumato avrebbe dovuto evitar che trapelasse nella sua tela il più lontano sospetto. La figura di mezzo è *l' Astronomia*, simboleggiata da un fanciullo sedente sopra la sfera armillare, il quale con un oriuolo a polvere (*clepsammydion*) misura i varii periodi delle rivoluzioni celesti. Nella terza figura che il pittore collocava in un lato più remoto del quadro, egli volle adombrare il genio *Dell' Imitazione*, che attorniato dagli utensili proprii della pittura e della statuaria, coll'indice sul labbro, accenna a silenzio. Forse era intendimento dell' artefice adombrar con tal segno la celebre definizione che Simonide avea fatta della Pittura, chiamandola *Poesia Muta.* L' amore appassionato della quiete e dell' insolamento che, come scrissero i suoi biografi, era carètteristico del Domenichino, spiega perchè appartato e cogitativo egli abbia espresso quel fanciullo.

Deriva da questa tavola un' ammonizione che merita d' esser raccolta dalla didascalica dell' arte, e che sarà conclusione al nostro ragionamento; riuscire cioè profittevole lo studio dei gran maestri soltanto nelle opere ov' essi s' attennero al genere inspirato loro spontaneamente dalla propria natura, e quando tal genere abbia la stessa analogia colla natura di chi intende ad imitarli: e doversi evitar come dannoso quello zelo peripatetico che fa talora imitare in ragion del nome la pittura che non può esserlo utilmente se non in ragione delle condizioni di spontaneità e d'inspirazione in cui fu prodotta da chi n' era creatore. All' esempio del Domenichino, degenere da se per aver voluto essere da sè di-

verso, si potrebbe aggiungere quello di molti altri artefici citati negli annali della storia pittorica, alla cui testa fu da Plinio menzionato quell' antico il quale, per avere tentato d' imitare le pitture fatte da Polignoto nel Pecile d'Atene, rimase inferiore non solo a lui ma a sè stesso, perchè aveva operato in un genere che non era il proprio *quod non suo genere certasset.*

DELL' ORRORE APPLICATO ALLA PITTURA.

Quando i soggetti atroci della storia ci vengono rappresentati da celebri pennelli, sentiam nell'animo un'impressione di rammarico, che abbia il genio levata la possente sua egida a tutelare tal opera, la quale onorevole all'arte, pur trovisi in ripugnanza col sentimento. A ragione voleva Orazio remossi dalla scena tutti que'fatti che destano orrore ne'riguardanti: « Medea, egli dice, non trucidi i figli in presenza del popolo; nè si miri Atreo cuocere in palese le umane viscere per la nefanda cena. »[1] E per siffatta avvertenza ebbe lode da Ausonio la Medea dipinta da Timòmaco, avendo tal pittore espressa quella madre in atto di esitare colla spada sguainata in sul compiere il delitto, per isfuggire di rappresentarla tinta nel sangue dei figli.[2] Nella stessa guisa fu da Luciano commendato Teone, il quale, nel dipingere l'uccisione di Clitennestra e d' Egisto nel suo quadro di Pilade ed Oreste, volle esprimere quegli adolescenti come trattenuti da naturale ribrezzo nell' atto d'immolare la coppia adultera.[3] Ben s'addice tal regola

[1] Ne pueros coram populo Medea trucidet,
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus.
(*Ep. ad Pis.*, 185.)

[2] Laudo Timomachum, matrem quod pinxit in ensem
Cunctantem, prolis sanguine ne maculet.
(*Aus. epigr.*, 122.)

[3] « Honestum quiddam pictor excogitavit, qui, quod impium in hac re fuit, id ostendit solum, et quasi iam actum prætercurrit: sed adolescentes in cæde adulteri immorantes exprimit. » (Luc., *de Dom.*)

anche alla pittura: anzi meglio ad essa, per essere più permanenti le impressioni prodotte dalle sue opere. Sembra singolare debolezza di discernimento quella per cui alcuni spiriti, anzichè fare scelta di tema nel quale il cuore e la mente trovino del pari e pascolo e diletto, van rintracciando appunto tale mostruosità che più deturpi la nostra natura, e su cui, se fosse possibile, dovrebbe gettarsi il velo dell' obblio.

Quella smania di sensazioni orribili, che, al pari degli antichi anfiteatri, è venuta ad insanguinare le moderne scene, è al giorno d' oggi (scriviamo nel 1838) trapelata nelle opere d' imitazione. Il culto del bello, che generò i miracoli dell'arte sin dalla sua origine, è posposto a quello del deforme: si sono scoperte le grazie dell' orribile, le vaghezze del sanguinario, le delizie dell'atroce. La ministra del piacere si tramutò in sozia di manigoldi. Lo strazio succede alla lusinga: alle rose della bellezza si preferisce il sangue de' patiboli: all' arieggiare or sublime, or soave dei volti, il boccheggiamento della convulsione: alla letizia della vita il tetro della morte. Le azioni generose che elevano l' anima, sono scambiate colle più crudelmente ributtanti che la corrompono: e i temi che un giorno erano dettati dalle Muse della poesia o della storia, ovvero scendevano nel cuore per l' inspirazione dei Celesti, si direbbero oramai avidamente dissotterrati fra i voluminosi cartolari d' una cancelleria criminale.

Per sì fatale erramento è l' arte deviata dall' eccelso mandato a cui fu chiamata dalla sua natura, quella di sollevarsi per le vie del diletto al grado di maestra dell' umanità. Trascurata una tanta vocazione, la sua influenza diviene inutile al corpo sociale, se pur non gli è talvolta fastidiosa o nociva; e l' occhio severo del legislatore non trovando più in essa una cooperatrice al mi-

glioramento del popolo, la considera come una superfluità del lusso cittadinesco, anzichè da promuovere, da rigettare. Ciò spiega, ed in parte ancora escusa il disfavore in cui fu l'arte presso alcuni filosofi antichi e moderni, come Licurgo e Seneca tra i primi, Rousseau fra i secondi. E quantunque la voce della posterità siasi formalmente richiamata delle severe loro sentenze, è pur vero dire che assai più valida sarebbe la condanna contro essi pronunziata dal tribunale dei dotti d'ogni nazione, se il frequente sviamento degli artefici dall'essenziale carattere di sì utile studio non avesse somministrata l'apparenza della ragione a ciò che in sostanza era pura speciosità. Infatti la pittura può, come le migliori delle cose umane, divenire uno stromento pericoloso in mano di chi ne abusa; qual arme, che, destinata alla difesa del buon cittadino, è volta dal malvagio alla rapina e all'omicidio. Ma di che non abusa l'umana malizia? La scienza, che ben diretta guida alla religione, stravolta porta all'incredulità. La chimica, di cui è scopo elaborare preparazioni salutari, insegna l'arte dei veleni. La musica che, secondo Platone, è chiamata ad attemperare la violenza del carattere, lo snerva. La ginnastica, fatta per dar vigore alle membra, rende talvolta l'uomo duro e feroce.[1] Le verità più pure della religione stessa hanno talora prodotto il fanatismo. Alla vigilante saviezza del legislatore s'appartiene il fermare nella società tal ordine per cui dalla scaturigine stessa, che è sorgente di prosperità, non derivi quella che è principio di corruttela. Perciò il divino ingegno del sopraccitato filosofo non proscrisse le arti dalla sua repubblica, ma solo ne regolò l'influenza.

La destinazione della pittura nell'ordine sociale è analoga a quella che da un celebre poeta francese, ri-

[1] Plat., *de Rep.*, lib. III; e Raimond., pag. 168.

vale dei latini, fu attribuita con sì elegante epigrafe alla commedia.[1] È intendimento d'entrambe emendare il costume, una ridendo, l'altra dilettando. L'officio di questa è promulgare ne' suoi fasti le azioni magnanime o virtuose, fermarle alla contemplazione del popolo, ed attuare in ogni punto dell'avvenire la rimembranza degli uomini che lasciarono grandi esempi. Allora è che ripudiando nobilmente ne' suoi temi e le meretricie lusinghe, e le immagini sanguinose, e il vasto dominio dell'inutile, essa riveste l'antica maestà del suo grado in faccia alle nazioni, e congiunta alle lettere ed alle scienze, viene con pari favore accolta dall'amante del bello, dal filosofo e dal legislatore.

Queste avvertenze ci furono suggerite dalla considerazione d'una bella tela del Morazzone rappresentante una Fulvia che appartenne al Cardinal Maurizio di Savoia, e si trova ora nella nostra galleria. Meritamente la storia impresse il marchio dell'ignominia alla memoria di quella donna crudele, la quale contribuì sì attivamente alle stragi del triumvirato, fece, per avarizia o per vendetta, uccidere spontaneamente gran numero di persone, nell'ordine stesso de' senatori, e fra queste alcune che Marc'Antonio, suo marito, neppur conosceva. Quando la testa di Cicerone le fu presentata, narra Dione Cassio, « Fulvia se ne impadronì, se la recò sulle ginocchia, la insultò con amare invettive, vi sputò sopra, e trattane la lingua, la trafisse più volte colle spille che reggevano la sua capigliatura, aggiungendovi mille obbrobriosi vituperii. »[2] L'impotenza della forza

[1] *Castigat ridendo mores.* (Santeuil.)

[2] « Fulvia autem id caput acceptum priusquam auferretur, insultansque amarulentis verbis, et conspuens, genibus suis imposuit: orique eius aperto, linguam extractam acubus (quales secum comendi caussa mulieres ferunt) compunxit, additis crebris et turpibus opprobriis. » (Dio. Cass., lib. XLVII.)

materiale contro l'intellettuale, di cui quella romana imperiosa lasciò sì brutto segno, è espressa con grazia nel seguente epigramma:

> **Quid linguam rabiosa petis, qua Cecropis urbe**
> **Nulla fuit, Latio nulla priorque foro?**
> **Ipsa, reor, centum sibi Fama revelleret ora,**
> **Arpini solo posset ut ore loqui.**
> **Fulvia, lingua silet quam torques: scripta loquuntur**
> **Arpinatis: acu si potes illa pete.** [1]

L'impressione disgustosa che si prova nel leggere sì vil tratto di barbarie, ne fa sentire con maggiore intensità la soddisfazione d'osservare come dalla giustizia celeste fu vendicata la morte di quel grand'uomo ne' suoi assassini. L'orribile attentato di Antonio lo rese l'esecrazione del popolo romano, ed ebbe nota d'infamia eterna non solo dai più chiari scrittori di quell'età, ma lungo tempo ancora nella successiva.[2] Fulvia, disprezzata ed abbandonata dal marito, furibonda di gelosia, morì poco dopo a Sicione: e Filologo liberto, discepolo e traditore di Cicerone, di cui aveva indicato a' sicarii la let-

[1] « Perchè t'avventi con tanta rabbia a una lingua, di cui non fu la maggiore nella città di Cècrope o nel foro del Lazio? La stessa Fama, credo, schianterebbesi le cento sue per potere parlare con quella sola dell' Arpinate. Fulvia, tace la lingua che tu trafiggi, ma parlano gli scritti di quel grande: vibra i tuoi colpi contro di essi, se da tanto sei. » La medesima idea si trova espressa nell'Antologia lat., tom. I, p. 342:

> Nil agis, Antoni? Scripta diserta manent;

e pag. 347:

> Sed nihil infanda profecit cæde tyrannus:
> Ingenium vivit, corpus inane perit.

[2] Tra questi si deve annoverare Seneca nel trattato dell' *Ira*, e nelle *Lettere*: Cornelio Severo in quel bel frammento sulla morte di Cicerone, sì ammirato dallo Scaligero; Lucano, *de Curione*, lib. I, 270; Velleio Patercolo in questa violenta apostrofe ad Antonio: « Rapuisti tu M. Ciceroni lucem sollicitam, et ætatem senilem, et vitam misteriorem te principe, quam te triumviro mortem; famam vero gloriamque factorum atque dictorum adeo non abstulisti ut auxeris! » E così molti altri.

tiga, fu da Antonio medesimo posto in balía di Pomponia cognata di quello, la quale dopo averlo fatto tormentare con orribili supplizi, lo costrinse a recidere egli stesso a poco a poco le sue carni, e, fattele di propria mano arrostire, a divorarle, finchè col miserando alimento gli venisse meno la vita.[1]

Il mirare una bella matrona in atto di vilmente insultare un teschio reciso fa ribrezzo. Ma il teschio è quello di Cicerone, immolato dall' odio di lei. Allora il ribrezzo si cangia in orrore. La bassezza di sì atroce vendetta si accresce di tutta la sublimità dell' illustre vittima. L' occhio si porta con ripugnanza a contemplar quella per cui un barbaro assassinio privò il mondo del suo più grande oratore.[2] All' idea di gentilezza, che un sesso, notevole per sentir delicato, eccita in noi, fa nauseoso contrasto una fredda ferocia che non la perdona al cadavere. Di simile eccesso, che sarebbe odioso nel più immane tiranno, fu pur capace una donna![3] Un essere di tale natura, rigettato da ambi i sessi, solo ha luogo tra le mostruosità. Nell' ordine fisico può giovare al progresso della scienza la considerazione di quelle deformità

[1] « Unum tamen edidit Antonius inter ista laudabile exemplum, quod uxori Quinti, Pomponiæ, tradidit Philologum. Quæ, potestatem eius nacta, cum aliis eum diris suppliciis excruciavit, tum carnes suas ipsum præcidere paullatim, eas assare, inde vorare adegit. » (Plut., *in vita Cicer.*)

[2] L' elogio che ne fece Plinio, è forse il più ragguardevole che ne abbia trasmesso l' antichità; eccone la chiusa: « Salve, primus omnium Parens Patriæ appellate, primus in toga triumphum linguæque lauream merite, et facundiæ Latiarumque literarum parens: atque ut dictator Cæsar, hostis quondam tuus, de te scripsit, omnium triumphorum lauream adepte maiorem: quanto plus est, ingenii romani terminos in tantum promovisse, quam imperii, reliquis animi bonis. » (Lib. VII, 30.)

[3] Tutti i tempi di rivoluzione hanno dimostrato quanto sia vera l' osservazione fatta da Paolo Orosio sulla famiglia de' Gracchi, cagione a Roma di tante disgrazie, cioè che gli attentati sediziosi degli uomini fossero di gran lunga superati dalle scelleratezze delle donne. Sembra l' effervescenza delle passioni crescere in ragione inversa della forza organica.

organiche, in cui sembra talora la natura aver trasandata ogni legge, quasi a far pompa d'esuberante fecondità. Il dotto che fa tale scoperta la trasmette alle indagini del dotto che a lui succede. Non così nel morale. La deformità del vizio è da celarsi con ogni studio, senza veruna eccezione. È colpevole quell'artefice, che prostituisce il suo pennello a perpetuare ciò che era da annientarsi: nè è scusa sufficiente l'aver voluto imprimere nota d'infamia ad atto infame col serbarne la memoria: dee stimarsi atto dannabile il solo rivelarlo. L'influenza dell'arte ponendola in dignità di regolatrice del costume pubblico, deve chi la professa imitare quel legislatore ateniese, che nel codice di sue leggi non volle pure espresso il nome del parricidio; per la qual cosa lodandolo Cicerone, osservò, come il proferire una pena contro delitto ancora sconosciuto sarebbe stato insegnarlo, anzichè vietarlo.[1] Il castigo, che pone in celebrità un atto reprensibile, è quasi ricompensa. La condanna degli Efesii contro Eròstrato non valse che ad eternare il suo nome.

[1] « Sapienter fecisse dicitur quum de eo nihil sanxerit, quod antea commissum non erat, ne non tam prohibere quam admonere videretur. » (Cic., *pro R. Amer.*, cap. 25.)

DEGLI ANACRONISMI PITTORICI.

DA UNA TAVOLA DELLO SPAGNOLETTO RAPPRESENTANTE OMERO.

Un antico luminare dell' oratoria, esponendo l'ampiezza e la difficoltà di quest' arte, diceva non avervene fra gli uomini verun' altra per cui si esiga maggior presidio di dottrina, nè potersene comprendere la natura e la forza se ella non sia trattata in tutta la sua perfezione. [1] Può la stessa sentenza essere applicata alla pittura, la quale soltanto allora dee dirsi perfetta quando risulta dal complessivo concorso di varie cognizioni dirette ad un medesimo fine, ove la mancanza d' una sola, interrompendo gli anelli dell' ingegnosa catena, altera l'armonia e la dignità dell' opera, e invola lo spirito alle sue illusioni. Indi la stima verso l' artefice cresce o scema in ragion diretta della maggiore o minore di lui erudizione, la quale per sollevarlo a un grado ragguardevole deve non solo abbracciare gli studi che più intrinsecamente si collegano coll' imitazione della natura nelle sue varietà, ma estendersi ad un gran numero di notizie letterarie, storiche e scientifiche, fra cui la geometria, la prospettiva e la notomia bastano solo allo studio di parecchi anni. Onde a ragione esclamava un gran maestro del secolo decimo sesto, che « le età di cent'uomini

[1] « Noque enim apud homines res est ulla difficilior neque maior, nec quæ plura adiumenta doctrinæ desideret.... vis enim et natura rei, nisi perfecta ante oculos ponitur, qualis et quanta sint intelligi non potest. » (Cic., *de Orat.*, lib. III, cap. 22.)

non basteriano a farsi ben padrone nè anche d'una poca parte di questa bellissima ed infinitissima professione, la quale non merita punto meno di qualsivoglia altra il nome di nobilissima scienza. »[1] Sappiamo infatti dalle cronache dell'arte che il rammentarsi delle difficoltà che avean dovuto superare facea rabbrividire i pittori dei migliori secoli, che lo stesso Leonardo tremava (son sue parole) quando si metteva a dipingere,[2] e che Iacopo Bassano, giunto all'ora estrema, diceva dolergli soltanto la morte per non poter di nuovo e meglio studiare, poichè allora appena incominciava ad apprendere il buono della pittura.[3] Ed è in ragione delle immani fatiche e dell'assiduo studio, ove per tant'anni dovettero durare quelli che sorsero a grado eccelso nella gerarchia, che ogni popolo tributava loro la propria stima, e spesso ne attribuiva l'opera ad un'immediata comunicazione da essi avuta colla divinità. Ne data di lontano la prova mentre, aprendo la Bibbia, vediamo che al capo XXXI dell'*Esodo*, il sacro autore vi si fa a narrare come Iddio, parlando di Beseleel e di Ooliab, celebri effigiatori israeliti, dicesse a Mosè essere a questi stata data in dono la saviezza, la scienza e l'intelligenza. Risulta da una tradizione stabilita presso i Caldei, creduti da taluni il più antico de' popoli, che, sin dal primo anno della creazione del mondo, fosse comparso sulla terra un essere di natura semidivina, da cui gli uomini erano ammaestrati nelle lettere, nelle scienze e nelle arti,[4] e, secondo alcuni scrittori di quella nazione, *Annedoms* era il nome di sette genii venuti dal Mar Rosso per insegnarle agli abitanti di Babilonia.[5] Era pure universale credenza fra le

[1] Bott., *Lett. Pitt.*, tomo VI, pag. 85.
[2] Lomazzo, *Idea del Tempio della Pitt.*, pag. 114.
[3] Ridolfi, *Merav. dell' Arte*, tomo I, pag. 389.
[4] *Berose*, par At. Polihist. Chron., pag. 28.
[5] Noel., *Mitologia Univers.*, pag. 58.

popolazioni dell' Egitto che il dio *Thot*, ossia Mercurio Trismegisto avesse quivi iniziato il popolo nelle cerimonie del culto, e nelle arti. Non dubito, soggiungeva Ippocrate, che la pittura, la scultura e l' architettura non siano state primitivamente grazie Θεῶν Χάριτας, concedute dagli Dei ai mortali;[1] anche il filosofo Epicarmo sosteneva che l' uomo non ha inventata veruna di esse, e che gli vennero insegnate per divina operazione:[2] Cicerone le fece derivare dalla filosofia,[3] congettura a cui aggiunge verisimiglianza l' essere stati gli artefici definiti dai Greci col nome di sapienti σοφὸς.[4] In età a noi più vicine il celebre Cardano dichiarava dovere il buon pittore conoscere di tutte le cose,[5] e Pietro d'Abano, medico ed astrologo del secolo decimoterzo, lasciò scritto che egli aveva imparate le arti liberali per opera di sette demoni.[6]

Da tal succinto cenno sulle opinioni dei vari secoli ne emerge, immediato corollario, che la pittura essendo fondata sopra una gran varietà di studi, non possa divenir grande in essa chi limiti esclusivamente le proprie cure alle teorie grafiche dell' arte. È nella natura delle cose che la composizione d' un quadro non riesca a condizione lodevole, se non vi concorre una schietta notizia dei fatti della storia e delle finzioni mitologiche, ed una serie di considerazioni che si applicano alla successione cronologica di loro costumanze, alla foggia delle vesti, al carattere, al clima ed ai modi d' architettura che da questo derivarono. Di più conviene che il pittore non sia del tutto ignaro di quella parte della filosofia artistica

[1] *Epist. in Opp.*, ed. Francfort, pag. 1274.
[2] Epich. ap. Euseb., *Præp. Evang.*, lib. 13, cap. 13.
[3] Cic., *De Legibus*, lib. 1.
[4] Eust., *Comment. in Iliad.*, ad v. 392.
[5] Hyeron. Card., *De Subtilitate*, cap. 17.
[6] *Dict. des Hommes ill.*, ed. Par.

che insegna ad esprimere sugli organi del volto i caratteri moltiformi che definiscono fisiologicamente i varii moti del cuore umano. Nè una tanta congerie di cognizioni riuscirà ancora sufficiente all' uopo, se non sarà diretta da quella sceltezza di discernimento che solo si attinge nella familiarità dei dotti[1] e delle persone più finamente educate. Dal loro colloquio sogliono emergere pensieri e suggerimenti che non si ottengono nè dai libri, nè dai maestri, e in virtù di quell' influenza che le opinioni ricevono dalla ratificazione e dal concorso di più menti dirette alla medesima investigazione, si perfeziona il gusto coll' inlucidarsi dello spirito, si apprende a discernere ove il gentile confina col lezioso, ove il largo col soverchio e l' elegante coll' ammanierato, ed a rettificar le proprie nelle idee generali.

L' avere trascurate le conoscenze storiche e letterarie che derivano dai libri e dal commercio dei dotti fece sì che furono anche troppo frequenti in ogni età i maestri, i quali, abili soltanto nella corretta imitazione della natura, minorarono con mende ridicole il merito delle proprie tavole. E perfino in un tempo come il nostro, ove i mezzi di conseguire una sufficiente coltura letteraria sono sì volgarizzati nel civil consorzio, non è ovvia tra i neofiti della pittura la deficienza o l' insufficienza di tali studi, per cui una parte di essi fatta inabile a misurare le grandiose proporzioni dell' arte a cui si dedica, stima poter trovare sulla propria tavolozza e nell' interno dell' officina, l' unico fondamento di sua futura celebrità. Causa di tale presunzione è la desidia o l' ignoranza. Questa ne limita l' orizzonte pittorico coll' orizzonte intellettuale, l' altra lor suggerisce che, quando sian giunti a pitturare tanto che basti per far bottega delle

[1] Reynolds, *Disc. Academ.*, pag. 265. Kerat., *Du Beau dans les Arts*, tomo II, pag. 211.

proprie tele sia raggiunto lo scopo della carriera e concesso alle passate fatiche un *onorevole* riposo. Se, invece di far della pittura scopo a mercimonio, essi lo facessero a rinomanza, e, conscii di sue difficoltà, si fossero penetrati dei doveri imposti loro dalla dignità dell'apostolato che erano destinati ad esercitare, per cui era loro dato bandire nel popolo i fatti più nobili della storia, i misteri più commoventi della religione, essi avrebbero riconosciuto che in un'arte, la cui perfezione consta da quella di tutte le sue parti, può a ragione dirsi imperfetto colui il quale manca in una sola, quantunque nelle altre sia irreprensibile.[1] Il perchè non dee far meraviglia che un anacronismo sfuggito inavvedutamente ad un artista da cui si trascurarono le conoscenze necessarie ad antivenirlo, sia talor bastato a sfrondare gli allori da lui legittimamente acquistati colla propria sopreminenza nelle teoriche più fondamentali della pittura. Fatto che suole essere mirabilmente coadiuvato dall'invidia endemica propria dell'umana specie, inclinata al biasimo anzichè all'encomio, e più fra coloro che corrono la medesima carriera, i quali, simili ai gregarii assisi sul cocchio degli antichi trionfatori, allora più mordacemente ne appuntano i difetti quando più segnalate ne furono le vittorie.

Prescindendo però da quanto appartiene alla pubblica o alla tecnica invidia, si dee convenire che un'arte la quale non solo è imitatrice della natura, ma aspira a farsi maestra al popolo, sia lungi dall'aver compiutamente attinta la propria meta, se, all'illusione con cui rende l'umana forma, non aggiunge quella proveniente dall'esattezza del concetto storico, dall'autenticità dei personaggi che vi figurano, dalle circostanze di luogo, di

[1] « Qui enim vel in minimo aliquo deficit, imperfectus est, quamvis in cæteris abundet. » (Lucian. *in Hermoth.*)

clima, di fogge e di consuetudini necessarie a indurre nell' altrui spirito il piacevole inganno che ne attende. Il pittore che mostrò abilità nel disegnare e nel tingere il nudo, e nel conformarvisi alle regole della prospettiva, dei lumi e delle ombre, avrà bensì lodevolmente dipinto un gruppo, ma non potrà dirsi avere espressa una storia, perchè ciò che imprime tal carattere ad una serie di figure sta nella proprietà con cui egli ne proporzionò gli atti e il sentimento colla parte che i personaggi da lui ideati presero al fatto che rappresentò sulla sua tela, e nell' avervi con esattezza definiti gli accessorii che concorrono a porne in rilievo l' epoca e le circostanze più caratteristiche. L' aver trascurati questi formali precetti imposti alla pittura storica fu spesse volte cagione che quell' istessa tavola, la quale avea riscosso gli elogi degli artisti per la correzione del disegno e altri suoi pregi tecnici, incorreva poi la censura dei letterati, i quali, non giudicandone, siccome i primi, dalla semplice opera del pennello e mostrandosi indulgenti verso gli errori che riguardano la forma, perchè non sono di loro sfera, trattano poi con altrettanta severità quelli che appartengono all' idea, perchè essi vogliono ricevere dal dipinto un' impressione morale, o sentirsi richiamare allo spirito una rimembranza, e dannano irrevocabilmente ogni invenzione che sia volgare e inerudita. Encomiate dagli artisti, derise dai dotti, sogliono talora siffatte opere conseguir l' ammirazione della plebe, che, ignara della storia e della mitologia, non giudica del quadro se non in ragione della conformità che il disegno e il colorito vi hanno cogli oggetti naturali. A tali pecorili imitatori del vero è perciò bastevole elogio quello di buoni naturalisti, e bastevole grado il secondo, mentre con maggior perseveranza nei primordi, e coll' unire alle doti spontanee dell' ingegno l' eru-

dizione emanante dallo studio, essi poteano inscrivere i loro nomi fra i più preclari dell'arte.

I buffoneschi anacronismi con cui taluni esilararono i soggetti più austeri così della storia come della religione, e tolsero al componimento pittorico una gran parte del suo significato narrativo, confondendo il profano col sacro, o aggregando insieme personaggi vissuti in età diverse, o valendosi di fogge incompatibili coll'epoca del soggetto dipinto, ovvero introducendovi suppellettili e strumenti non anco inventati al tempo a cui si riferisce l'azione, furono generati gli uni da mancanza di criterio, gli altri da mancanza di coltura. Ma essendo e questi e quelli di egual nocumento al valore delle opere che gli proferiscono, sono meritevoli della stessa riprovazione, e debbono in egual modo essere da noi considerati in questo articolo, ove abbiamo inteso più particolarmente alla disamina di tal maniera d'errori.

E principiando da quelli che si riferiscono alla mescolanza delle cose sacre colle profane, dobbiam notare che l'introduzione di tai solecismi pittorici o plastici nelle opere d'arte prende data fin dalle età più remote, mentre ci viene riferito dal Mabillon che, in un Crocifisso egiziano da lui rinvenuto fra' cimelii d'un antico monastero di Bobbio, egli aveva avuto occasione d'osservare, fra le incrostature e gli ornati di gemme e di preziose agate che lo arricchivano, alcune statuette d'Iside e di Serapide, alle quali era aggiunta la figura d'un loro sacerdote con un sistro nella mano manca, e colla destra in atto di benedire, il quale aveva in capo una corona terminata a modo di croce.[1] Così troviamo pure in una

[1] « In postica parte crucis ex argento quidam pretiosi lapilli affixi sunt, nempe in summo achates, cui Isis et Serapis insculpti cum literis ægyptiacis in circuitu. In dextero crucis ramo Sacerdos Isidis cum sistro læva, dextera in morem benedicentis composita, capitis corona in modum crucis desinente. » (Mabill., *Iter. Ital.*, tomo I, pag. 217.)

dissertazione di Fortunio Liceto sopra alcune antiche immagini annulari fatta menzione d'una croce ornata di rubini e di zaffiri, sulla quale erano state sculte in rilievo le figure di Venere e degli Amori.[1] Parecchi altri di questi esempi si trovano citati da Pietro Appiano nella *Silloge d'Inscrizioni*,[2] e nel libro intitolato: *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso ed ornamento delle chiese*, di Giovanni Marangoni;[3] e se non fosse dimostrato così dalle ricerche degli eruditi come dai ripetuti fatti che ce ne tramanda la storia, essere tali ridicole anomalíe state meramente generate dall'ignoranza degli artisti, ovvia cosa era che se ne fosse più tardi accagionata la loro irreligiosità, potendosi da tali amalgamazioni argomentare che, intesi a diminuir riverenza alle cose del culto, avessero anch'essi imitati gli antichi pagani, i quali, dall'epoca d'Adriano fino a quella di Costantino, ossia per uno spazio di circa cento ottant'anni, erano usi a profanare il monte Calvario, collocandovi ora il simulacro di Giove, ora quello di Venere, per togliere ai cristiani la fede che portavano ai miracoli della Croce e alla Risurrezione del Cristo.[4] Di tal maniera di sconvenienze, le quali degenerarono talvolta in oscenità, ci tramandò esempio altrettanto singolare che riprovevole il Guariento, pittore del secolo XIV, nel coro della chiesa dei monaci Eremitani di Padova. Avendo egli, fra le varie composizioni da lui dipinte su quelle pareti, intro-

[1] *Hieroglyph, sive ant. schemata gemm. annul.*, cap. 14, pag. 571.

[2] *Inscript. SS. vetust. non illæ quidem rom. sed totius vere orb.*, pag. 451.

[3] Cap. 21, ediz. rom., 1744.

[4] « Ab Adriani temporibus usque ad imperium Constantini, per annos circiter centum octoginta, in loco resurrectionis, simulachrum Jovis, in Crucis rupe, statuam ex marmore Veneris, a gentibus posita colebatur; existimantibus persecutionis auctoribus quod tollerent nobis fidem resurrectionis, et Crucis, si loca sancta per idola polluissent. » (D. Hieronym., lib. 11. Ne parla anche Paolo Orosio, lib. 7, cap. 5.)

dottane una ove i pianeti erano allegoricamente rappresentati, non lo ritenne la santità del luogo dal collocare in quello di Venere alcune sconce figure, fra cui una donna che, impudica negli sguardi, e più impudica nella movenza, stava in atto d' alzarsi le gonnelle, mentre un giovinastro, lei provocando dall' opposto lato del quadro: « Tenea lo stocco per forma che mentre la lama gli si nasconde fra le cosce, ne risale il manico in maniera equivoca e atta ad alludere alle armi di Venere, anzi di Priapo. »[1] Più lungi era un Mercurio in abito monastico, il quale parea dare alcuni ammaestramenti ad un uomo e ad una donna che presso lui sedevano. Anche sulle porte stesse del maggior tempio della cristianità lasciavano due altri artefici l' impronta di lor grossezza, ed era nell' occasione in cui papa Eugenio IV ordinava a Simone, fratello di Donato e Antonio Filarete, mediocri nell'arte loro, la gran porta da collocarsi a San Pietro, sulle cui imposte avendo eglino rappresentati in bassorilievo il Salvatore e la Madonna, la Crocifissione di san Pietro e la decollazione di san Paolo e altri soggetti sacri, « fece Antonio, per suo capriccio, una storietta di bronzo, nella quale ritrasse sè, Simone ed i discepoli suoi che con un asino carico di cose da godere vanno a spasso ad una vigna: »[2] bizzarria sconvenevole e in pari modo riprovata dal buon gusto e dal sentimento religioso. Ma tale stupida sconcezza non è la maggiore che avvenga d' osservare sulla facciata di quel tempio, ove presso varie figure di santi e di sante venne dallo scultore, colla più cinica impudenza, effigiato un Giove che sotto la metamorfosi del cigno stassi in carnale abbracciamento con una Leda interamente ignuda; oscenità riguardo a cui riuscirebbe malagevole il pronunziare se tocchi mag-

[1] Bott., *Lett. Pitt.*, tomo VIII, pag. 450.
[2] Vas., tomo III, pag. 231.

gior biasimo a chi ne era autore o a chi ve la lasciava sussistere. In tal categoria di sconvenenze ove, stante il concorso d'idee e di personaggi appartenenti a ordini diversi, il soggetto mal definito ingenera, prima esitazione nel ricercarlo, poi biasimo nel riconoscerlo, è parimente da annoverarsi la più maravigliosa fra le opere di Michelangelo, il Giudizio Universale della Cappella sistina. E desta qualche sorpresa che un maestro dotato di mente sì perspicua, e a cui inoltre eran larghi di consiglio e di suggerimenti i più chiari ingegni di quell'età, non abbia nell'attuare il grandioso concetto riconosciuto quanto avesse d'assurdo l'assembrare in una stessa composizione le idee cattoliche e le mitologiche, offrendo allo sguardo del Pontefice suo protettore, in alto Gesù Cristo col segno della croce e tutti i santi del Paradiso, mentre al basso era Caronte nella sua barca in atto di tragittar le anime all'Inferno, errore che in lui venne generato dal pravo esempio che, due secoli prima, gli forniva il Dante nella *Divina Commedia*. Non narreremo oltre, perchè a tutti note, le altre bruttezze di quella tavola immortale, bruttezze che svelava la satirica penna dell'Aretino, che velava il pennello obbediente di Daniele da Volterra. L'istesso disviamento del buon gusto era alcuni anni dopo rinnovato da un altro celebre maestro, P. Paolo Rubens, in una sua tavola in cui, avendo figurato san Domenico in atto d'interporre le sue preghiere a salvamento degli uomini, con immagine tolta al Giove e ai Titani del paganesimo, esprimeva Gesù Cristo in atto di brandir colla destra i suoi fulmini, quasi ad incenerir l'universo. Non meno disdicevole e più stravagante era il concetto del Rosso, uno dei più abili pittori della scuola fiorentina, il quale, avendo condotti alcuni freschi alla Madonna delle Lagrime d'Arezzo, rappresentava in uno di essi: « I primi nostri parenti legati all'al-

bero del Paradiso terrestre, e la Nostra Donna che cava loro il peccato di bocca figurato per quel pomo; e sotto i piedi il serpente. E nell'aria, volendo fingere che la Vergine era vestita del Sole e della Luna, fece Febo e Diana ambedue ignudi. »[1] Il Montorsoli riuniva insieme Apollo e Minerva, sant'Iacopo e san Nazario, in un bassorilievo rappresentante un baccanale.[2] Angelo Bronzino dipingeva una Fama in atto di dar fiato alla tromba in una tela ove era rappresentata la Risurrezione di Gesù Cristo.[3] A tutti questi erramenti, prodotti dall'essere state aggregate figure e idee profane a soggetti sacri, ne aggiungeremo uno di congenere natura quantunque inverso nelle condizioni, perchè risultante dall'intromissione di figure sacre in soggetti profani, e lo troveremo in un codice gotico, appartenente alla Biblioteca reale di Parigi, pubblicato nel 1452, ossia pochi anni dopo la scoperta della stampa, ove avendo il rozzo artefice figurati alcuni fatti delle *Metamorfosi* d'Ovidio, in uno di essi, rappresentante le Nozze di Cadmo e d'Ermione, egli introduceva un prete con roccetto e stola in atto di dar la benedizione nuziale ai due amanti che stavan devotamente genuflessi avanti ad un altare.[4]

Le incongruenze che risultano dall'aggregazione contemporanea di persone e costumanze appartenenti ad età fra loro differenti, essendo minori di quelle generate dalla mescolanza del sacro e del profano, esse debbono formare la seconda categoria nella raccolta degli anacronismi pittorici. E siccome nell'accennare alcuni esempi della prima, non abbiamo potuto preterire di menzionare un grave abbaglio intervenuto a Michelangelo, acciò dalla

[1] Vas., *Vite dei Pitt.*, tomo VI, pag. 293.
[2] Ibid., tomo IX, pag. 106.
[3] Borghini, *Del Riposo*, pag. 70.
[4] Vog., *Anecd. des Arts*, tomo II, pag. 313.

chiarezza d' un tanto nome esso non traesse autorità, così avvenendoci incontrare in questa seconda serie un esempio che emana dalla mano del gran Raffaello, l' istessa considerazione ci suggerisce l' istesso consiglio. E stante che la brama d' ingraziarsi nell' animo del Pontefice Giulio II fu verisimilmente la sola cagione che indusse l' insigne maestro a posporre la verità del fatto storico ad una piaggeria cortigianesca, perciò dee l' opera venir giudicata con tanto maggior severità, quanto n' è più meritevole il principio che gliene suggeriva; perchè, più dell' adulazione parlata è riprovevole quella dipinta, a motivo di sua permanenza. Avea Raffaello condotta a fresco in una delle sale vaticane la storia d' Eliodoro, quando per aver tentato di depredare il tempio di Gerosolima era quel messo di Seleuco punito da Dio alla preghiera del gran sacerdote Onia. Volendo il gran maestro alludere allo zelo del pontefice suo patrono contro i nemici di santa Chiesa, stimava rappresentarne l' effigie in quella storia; e non avendo egli, come altri pittori, usato il ripiego d' attribuir le fattezze del papa, che intendeva lusingare, alla figura del gran sacrificatore ebreo, senza perciò alterare nè la forma del vestiario nè quella degli altri accessorii appartenenti all' epoca del fatto storico, così venne a risultare in tal sua composizione un assai ridicolo contrapposto, mentre in una scena dell' antico Testamento fu visto figurare un pontefice romano con mozzetta, berrettino e camice,[1] seduto in sedia gestatoria coperta di velluto rosso secondo le forme che usavano nel secolo decimosesto, con seguito d' alabardieri, portantini, paggi e prelati della romana corte, vestiti colle loro cappe; cosicchè l' illusione del fatto biblico rimase alterata anzi distrutta da un episodio che mentiva alla verità della storia. Noteremo però che tal mancamento

[1] Bottari, *Descrizione delle Immag. dipinte da Raff.*, pag. 71.

di critica pittorica non fu, per avventura, da imputarsi all' esimio artefice, e potè l' idea di tale cortigianeria sbocciare naturalmente in quell' atmosfera impregnata d' emanazioni adulatorie che soglion respirare i principi così sacri come profani. E supponendone autore (nè è inverisimile) alcuno de' personaggi autorevoli che attorniavano il trono pontificio, deve, chi abbia qualche pratica delle corti, capacitarsi come sia malagevole al pittore sottrarsi alle alte influenze e assurde proposte dei grandi delle corti, a cui solo però dovea poterlo il gran Raffaello.

La dignità appartenente al massimo fra i pittori avendoci indotti a nominarlo il primo nel novero di quelli che contravvennero all' unità di costumanze e di vestiario riguardo ai personaggi del soggetto, riprendiamo ora la serie delle nostre disquisizioni, osservando che quanto era maggiore la semplicità dei tempi, altrettanto rozzi erano gli abbagli che prendevano gli artisti. Riconducendoci infatti verso i primordi della scuola fiorentina, troviamo che Buffalmacco, discepolo del Tafi, era condotto a menomare una tavola rappresentante *la Crocifissione*, che pur era fra le sue migliori, per aver collocata presso la Vergine e le Maddalene piangenti una figura che non solo ne alterava il carattere storico per la forma del vestiario, ma induceva ridicolo in tutto il componimento, mentre rappresentava un uomo in atto di soffiarsi il naso colla pezzuola, all' uso moderno, pensiero che tra' Fiamminghi anzichè fra gl' Italiani avrebbe dovuto rinvenirsi.[1] Nulla, in fatto d' insipidezza ebbe da invidiare all' invenzione del Buffalmacco, quella di cui era autore Paolo Uccello, il quale avendo trattato a fresco nel chiostro di Santa Maria Novella l' *Ingresso degli animali nell'Arca* di Noè, vi dipingeva una donna della famiglia di quel pa-

[1] Vas., *Vite dei Pittori*, tomo II, pag. 184.

triarca, la quale stava ivi dicendo devotamente la corona.[1] Mosso da senso egualmente religioso, ed egualmente inopportuno, il Rosso faceva assistere parecchi frati alle nozze della Vergine Maria; errore che alcuni anni più tardi veniva imitato da Paolo Veronese, il quale versando colla consueta sua prodigalità le bellezze del veneto colorito sulla gran tela di san Giorgio,[2] vi sfoggiò con lusso anche maggiore le più stravaganti fra le storiche inverisimiglianze, avendo quivi insieme adunati con Gesù Cristo e la Divina Madre, e alcuni discepoli e Galilei, l'imperatore Carlo V col toson d'oro al collo e Achmet II gran sultano dei Turchi in turbante ed abito maomettano, e la marchesa di Pescara che poco dicevolmente sta in atto di stuzzicarsi i denti, e Francesco I re di Francia con Eleonora di Portogallo sua consorte, e Enrico VIII re d'Inghilterra con Caterina d'Arragona, colla giunta d'un gruppo di monaci benedettini del convento per cui egli operava, e di parecchi suonatori cogli abiti gli uni del loro ordine, gli altri del loro mestiere, tra cui figuravano il Tintoretto, il Bassano ed altri amici di Paolo; opera di genio nei termini dell'arte; zibaldone disordinato in quelli della critica. Rivale al pennello del Calliari, parve Tintoretto volerlo emulare anche in tal maniera d'erramenti, mentre avendo egli figurata in una delle sue grandi composizioni la Caduta della Manna nel deserto, con molta ingenuità vi collocava alcuni guerrieri israeliti armati d'archibugi,[3] imitando quei pittori quattrocentisti, i quali dovendo rappresentare l'assedio di Troia non mancavano d'afforzare il campo de' Greci con formidabili artiglierie che battevano in breccia le mura della città. Men ridicolo, non meno inverisimile, il Lan-

[1] Bottari, *Nelle note al Vas.*, ediz. di Siena, tomo III, pag. 71.
[2] Zanetti, *Della Pittura Venez.*, lib. 2, pag. 172.
[3] Algarotti, *Saggio sopra la Pitt.*, pag. 97.

franco, collocava presso la culla del divino infante, nel suo quadro della Natività, uno degli antichi padri della Chiesa colla stola, il piviale e le altre divise che esprimono la dignità vescovile. Da tutti questi fatti chiaro apparisce che allorquando nell'ideare la sua opera ha il pittore abbandonata una volta la sana critica, non v'è più limite prefisso alle stravaganze di sua immaginazione, la quale se si trova giovata da qualche naturale stupidezza, può elevarlo fino all'ideale dell'assurdo, come ne fornisce la prova il fatto citato dal Nogaret d'un artefice che avendo rappresentata una Crocifissione, stimò opportuno collocare un confessore con roccetto e stola presso il buon ladrone, acciò per tale ingegnoso ripiego potessero i riguardanti distinguerlo dal cattivo. Altro esempio della stessa posta era somministrato da un pittore fiammingo, detto Girolamo Bos, menzionato dal Van-Mander, il quale in una fuga in Egitto arricchì il fondo della sua tela col prospetto d'una bettola, avanti alla cui entrata egli avea rappresentato il ballo dell'orso.[1]

Ultima categoria in tal maniera di sconcordanze pittoriche è quella che si riferisce all'impiego fatto da taluni nel trattare soggetti desunti dalla storia di vestiarii, d'armi o d'attrezzi la cui forma o invenzione appartengano ad un'epoca posteriore alla data dell'avvenimento rappresentato. Siffatti abbagli, resi comuni dall'ignoranza, si rinnovarono frequentemente nella scuola veneta, fiamminga e spagnuola di cui costituirono uno dei particolari caratteri, quantunque anche nella romana, lombarda e bolognese non sian del tutto ovvii i maestri che così prevaricarono mostrando gli eroi della Grecia e di Roma, o i patriarchi della Palestina, travisati sotto le proprie spoglie. Essi rinnovarono in tal modo l'uso disdicevole, praticato da nazioni antiche e

[1] Decamps, *Vies des Peintres Flam., Allem. et Holland.*, tomo I, pag. 20.

moderne, di sovrapporre i panni che costumavano ai lor tempi, ai simulacri dei numi che adoravano.[1] Dovette siffatto errore più agevolmente propagarsi in tutte quelle scuole che al naturale, anzichè all'ideale, si dedicarono, e i cui pittori, attratti dall'imitazione del vero, e dai blandimenti del colorito, che si offrivano spontanei allo sguardo, trascurarono la severità dello stile nelle

[1] Di tale singolaro costumanza si rinvengono segni nella più remota antichità, mentre leggiamo in Geremia che sin dai suoi giorni v'aveano statue di numi che dagli uomini erano stati rivestiti di porpora e di lino. Scrive Pausania che in un tempio dedicato ad Esculapio e Igieia presso Corinto, l'effigie di quel Dio veniva dai sacerdoti ricoperta con una tunica bianca ed un manto di seta, mentre quella d'Igicia era quesi celata alla vista dei suoi adoratori, meno dalle sontuoso drapperio, che dai capelli che le femmine a lei devote le offerivano. (Lib. II, pag. 322, e tomo II, pag. 63.) Nel trionfo d'Antigono, re di Siria, si videro in gran numero le statue degli dei vestite di drappi d'oro e d'argento, che aveano prezioso anolla nelle mani. (*Tr. des St.*, pag. 112.) Presso gli antichi romani le statue che si vedean nel Circo, e quelle dell'Atrio, venivan successivamente ornate di ricchi abiti nelle varie ricorrenze di trionfi, di nozze, o di nascimenti: e nelle pompe funebri erano vestite di nero. Così presso i moderni. È uso frequente in parecchie contrade d'Europa, e più nelle meridionali, di travestire in tal modo le figure de' Santi e quelle della Divina Madre, con qualche scapito per la religione, e più ancora per l'arte. Nel Santuario di Montescrrato nella Catalogna, il Simulacro della Madonna, che è fra i tanti che si credono scolpiti dall'apostolo san Luca, è sovonte addobbato con abiti ricamati di gioie; in un solo do' quali se ne contano sino e 1260, fra diamenti, zaffiri, rubini e topazi (*Voyage d'Esp.*, per lo P. Livoy, tomo I, pag. 59.) La statua della Vergine di Loreto possedeva (prima dello spoglio fattone dai Francesi) una ricchissima suppellettilo ov'eran vesti di seta, di velluto, di drappo d'oro e d'argento, con vezzi, smanigli, enelle, e orecchini, di cui variamente si fregiava in alcune ricorrenze. Era egualmente dovizioso il corredo di Santa Rosalia in Palermo. La smania di adattaro alle figure destinate agli altari le fogge o le acconciature proprie d'una data epoca ha talora prodotto effetti nocivi alla maestà dello sacre cerimonie. Scrive un erudito viaggiatore che ai suoi tempi si vedevano in varie chiese delle Spagna figure di santi che essendo rivestite dell'abito cittadinesco erano atte ad esilarare anzichè a edificare chi le riguardava. Nel duomo di Soleure era soggetto di scandalo e non d'edificazione una figura del Salvatoro vestita da svizzero. E in un tempo, da noi poco lontano, ove tale usanza era divenute generale in tutta Europa, furono viste in alcune chiese dollo principali città della Sicilia, vari crocifissi in parrucca. (Lab., *Voyage d'Esp. et d'Ital.*, tomo V, pag. 212.)

figure, e l'autenticità della forma nelle fogge, che loro era forza ricercare nei libri con apposito studio. E per farci a capo dalla veneta notiamo non esservi state troppo insolite siffatte anomalie sin dall'età ove le opere di Tiziano e del Giorgione avevano elevata quella Scuola al suo apogeo. Quante volte non ebbe la critica da rimproverare al primo que' suoi Davidi in corsaletto d'acciaio, con berretti e pennacchiere del cinquecento? E che si dirà di quella moderna sbirraglia che accompagnava Nostro Signore al Calvario portando armi, feltri e maniche a cincischi secondo le fogge di quel secolo? e di quel san Giorgio a cavallo che si sarebbe preso per un Carlo V? ovvero di quel Polifemo che avea sul capo un cappello alla spagnuola?[1] Tiziano che, in tal materia, era meno scorretto, mostrò nulladimeno, in certe occasioni, la stessa pravità di gusto. Nella pittura che fece al Fondaco de' Tedeschi, vasta e studiata composizione, egli collocava presso una Giuditta « che posa il piè sinistro sul reciso capo d'Oloferne, un servo armato, con berrettone in capo, »[2] la qual cosa facea dire al Vasari, avere Giorgione quivi rappresentata una Giuditta che parlava con un tedesco, ed erane indotto a giudicare, essere forse in tal figura adombrata allegoricamente una *Germania*, mentre che dallo scrittore veneto ci viene asserito essere quella stata veramente l'eroina di Betulia. Si nota la stessa incoerenza anche in alcuno de' suoi dipinti a olio, come nel quadro di Venere e Marte, uno di quelli che furono dal re Vittorio Amedeo II donati al duca di Marlborough, ove Marte, lungi dall'avere l'assetto d'un guerriero greco, avea quello d'un patrizio veneto del secolo XVI. Così nella Venere e Cupido che

[1] Rid., *Merav. dell'Arte*, tomo I, p. 87.

[2] Vas., tomo V, pag. 86. Sbagliò lo scrittore fiorentino attribuendola al Giorgione, mentre da parecchi veneti sappiamo che essa era del Tiziano.

si vedeva nella quadreria della regina Cristina di Svezia la dea seminuda si lasciava cadere sulle ginocchia, non già una clamide antica, ma una veste all'uso ungaresco, poco confacevole col soggiorno dell'Olimpo; e nella sua celebratissima Venere giacente della galleria degli Uffizi, il vestiario della fante, che sta traendo alcuni panni dall'arca sul secondo piano del quadro, toglie in egual modo ogni prestigio mitologico alla dea degli Amori che nella nudità e nell'atto voluttuoso in cui è rappresentata si trova degradata alla condizione d'una semplice cortigiana veneta. Nella quadreria del Museo di Cassel si può rilevare questa medesima mancanza in una vaghissima Venere di Palma il giovane, che, seduta avanti ad uno specchio è calzata con due pianelle di forma orientale, ed ha presso di sè un forzierino effigiato a rilievi nello stile del secolo in cui viveva il pittore. Errori di tal posta soglion essere frequentissimi nelle tavole, per altri versi, così ammirabili del Tintoretto, dello Schiavone, del Varotari e di altri illustri veneziani. Riguardo ai fiamminghi, quantunque destino poca meraviglia le incongruenze che si affoltano sulle loro tele, perchè, studiosi della bettola anzichè del santuario, appena badavano se il Teniers dipingeva un Rinnegamento di san Pietro in un corpo di guardia olandese, ove il nimbo luminoso del santo rischiara i larghi feltri di soldati armati di schioppi, che fuman tabacco e giuocano alle carte,[1] sembra ciò nondimeno aversi ad attendere una maggior copia di dottrina da quelli che figuravano quai primari capi della scuola, e si prova qualche fastidio vedendo come nello stesso capolavoro del Rubens[2] siavi il sublime dell'inven-

[1] Questo quadro è citato nella *Galerie des Arts et de l'Hist.*, tomo IV, pag. 229.

[2] Il rinomatissimo Deposto di Croce che si vede nella cattedrale d'Anversa.

zione purtroppo menomato da quella figura della Maddalena, così fiamminga di forme e di vestiario da comparire assolutamente straniera nella pietosa scena del Golgota. Emulo alle sconvenienze del maestro, Antonio Vandyck, si facea lecito d'armare con corsaletti e celate del secolo decimosettimo i Filistei che accorrevano all'arresto di Sansone, nel celebre quadro al Belvedere di Vienna; e in quello di Venere e Vulcano nella stessa raccolta non solo introduceva il vestiario dei suoi tempi, ma con peggiore effetto le artiglierie e gli archibugi. E benchè ripugnanti a più estenderci in tali citazioni là ove troppe sarebbero, e basta un cenno al nostro intento, pur non possiamo astenerci dal menzionare ancora quel diligentissimo dipinto del Claessens, nella collezione del Reveil, ove avendo il pittore rappresentato Cambise, sedente sul trono, in atto di condannare alla morte un giudice prevaricatore, vestiva il seguito e le guardie del re di Persia in abito tedesco, e per meglio caratterizzarlo, vi effigiava sopra lo stemma dell'aquila imperiale.

La scuola spagnuola, ove Murillo, Velasquez e il divino Morales toccavano sì spesso al sublime di Raffaello e del Correggio, non andò immune dalle stravaganze da noi osservate in alcune delle italiane e tra i fiamminghi; e anche in essa l'instruzione storica e cronologica venne meno allo zelo ignorante degli artisti. Anche ivi ci avviene trovare una delle Vergini più devote e più soavemente dipinte (del pittore Gaudin) rappresentata coll'abito e acconciatura delle matrone venete del secento.[1] Giacomo Velasquez che nella sua tavola d'Apolline presso Vulcano si mostrava affine al colorito del Vandyck, erane parimente alle varie incoerenze da questo introdotte nel sovraccitato quadro di Vulcano e Venere, raffrontando, colle figure degli antichi numi,

[1] *Vie des Peintres Espagnols*, pag. 133.

le armi e gli abiti moderni. Zurbaran, che da una pia fraternita era stato incaricato di rappresentare san Tommaso, apostolo della Persia e dell' Indie, collocava nella propria composizione vari cavalieri con armi e bardature dell' epoca di Carlo V. A questi trovati, suggeriti da mancanza di critica, vogliamo aggregarne alcuni che mostrano difetto di senso, fra i quali dobbiamo annoverare ciò che un' inspirazione poco poetica e meno ideale faceva immaginare al Guevarra, il cui pennello era spesso rivale a quello di Rubens. Si legge nel libro del Palomino, che dovendo tale artefice rappresentare l' Annunziazione della Madonna, e giudicando troppo volgare immagine l' attribuire all' arcangelo Gabriello ali della forma e del colore di quelle della colomba, come dal Giotto al Batoni usarono i maestri dell' arte, egli stimò rilevare con nuova leggiadria quel segnacolo della dignità angelica, formandolo colle penne occhiute e risplendenti che si vedono sulla coda del pavone, onde ad un emblema di lunga mano accolto dalla consuetudine, e che nulla ha perciò d' urtante colle comuni idee, venne a sostituirne uno di proprio arbitrio, manchevole di tradizione e d' autorità, cosicchè la figura dell' angelo più non presentò se non un essere fantastico, che rese assurda e ridicola l' intera opera sua.[1] A questo sarà perfetto riscontro l' esempio dato da un altro maestro della stessa scuola, Sanchez de Castro nel trattare lo stesso soggetto. Era egli della famiglia di quegl' ingenui a cui soperchianza di zelo e pochezza d' instruzione non permetton di discernere nè la convenienza nè la misura delle cose. Infervorito nel pensiero d' un tema che ha prodotti tanti capolavori, stimò egli elevarsi ad un concetto degno dell' ammirazione dei posteri, e trattar con decoro più convenevole la figura del messaggero celeste rivestendone

[1] *Dict. des Peintres Espagnols*, pag. 227.

le membra con una ricca pianeta sacerdotale, che dovette riuscir d'un effetto assai pittoresco colle ali spiegate a volo (come un prete volante per aria) e la classica nudità delle membra inferiori adottata dalla pratica officinale nella figurazione delle specie angeliche. Animato dal medesimo fervore, procedeva poi Guevarra a idear la nobile figura della Vergine Maria, di cui intendendo esprimere il pio raccoglimento, trovava lodevole ripiego mostrarla inginocchiata in atto di leggere attentamente, e cogli occhiali al naso, in un libro, che, come di ragione, era, per forma e legatura, quale mai non ne videro gli abitanti di Nazareth. Il quadro religioso del pittore spagnuolo mutavasi così in una caricatura alla maniera de' fiamminghi.[1]

La varia dottrina di cui era adorno il vasto intelletto di Leonardo da Vinci, e le cognizioni che egli avea e nella poesia e nella storia, diffondendosi coi suoi insegnamenti e i suoi esempi in tutta la scuola milanese, le meritaron lode di esatta osservatrice delle convenienze e del vestiario storico; e benchè in alcune sue opere Bernardino Luini si scostasse alcun poco da tal rigore, come si riconosce nella tavola dell' Erodiade che vedesi nel nostro Museo, ove il vestiario della fanciulla ritrae quello del secento; e benchè egual rilassatezza incontrisi in parecchie tele de' Procaccini, massime in quelle di Carl' Antonio, il meno abile e il più prolifico della famiglia, è pur vero il dire che la sequela di quegli artefici aderiva ai precetti del Caposcuola fiorentino. Tralasceremo come troppo noti e ribattuti, i rimproveri che dagli scrittori

[1] Ibid. pag. 220. La facoltà propria di tali pittori di mutare, per naturale inettezza, un soggetto serio in uno burlevole, si mostrava in particolar modo nel quadro di Giovanni Steen, ove egli intese rappresentare il Sacrificio d' Ifigenia, e che riuscì la vera parodia di quel fatto tragico: come poi nell' ordine letterario avveniva nella traduzione che faceva Hobbes dell' *Iliade* d' Omero.

furon diretti alla scuola bolognese sull' inosservanza del vestiario e degli altri segni caratteristici d' un' epoca storica. Le opere dei Carracci andarono generalmente immuni da tal menda, ma quelle del Guercino, di Leonello Spada, del Donducci, ed anche talune dello stesso Domenichino, mostrarono per la cronologia degli abbigliamenti il più superbo disprezzo, e vestirono inesorabilmente alla spagnuola la maggior parte dei personaggi storici o biblici che capitarono sotto il loro pennello. Nel farci a dare un' occhiata alla scuola romana, osserviamo come sul pianeta più risplendente di quella costellazione, appaia, qual macchia nel Sole, un mal esempio che anche in questa categoria d' anacronismi dava il gran Raffaello, nome da noi già citato in altra serie d' erramenti. Ed era nell' occasione in cui essendo dal pontefice Leon X stato l' illustre artefice incaricato di rappresentare il Monte Parnaso in una delle Sale Vaticane, egli non si asteneva dal porre fra le mani d' Apolline un violino, mentre a caratterizzare quella divinità mitologica meglio assai s' acconveniva la cetera, prima perchè a lui era attribuita l' invenzione di quello strumento (e così venne infatti rappresentato su vari monumenti greci); ed in secondo luogo perchè essendo il violino, per comun parere degli eruditi, stato soltanto inventato nel nono secolo, in cui più non vigeva il culto delle divinità mitologiche, dovean gli attributi allegorici di queste considerarsi come definitivamente dichiarati dagli artefici del paganesimo, nè più era lecito ai moderni introdurvi ulteriori innovazioni. E dovremmo a ragione meravigliarci che un maestro sì famigliare coi dotti più preclari che vivessero alla sua età, si lasciasse a tal modo traviare dalla retta osservanza cronologica negli accessorii che ammetteva nelle sue composizioni, se anche in un tempo ove la critica avea fatti maggiori progressi l' opinione

d'alcuni eruditi sull'antichità del violino, non fosse venuta a scusare, se non giustificare, l'errore di Raffaello.[1] La riverenza alle convenienze storiche si manteneva in grado sufficiente durante il secondo periodo della scuola romana, favorita forse dall'uniformità dei soggetti che vi trattavano que' pittori, le cui tavole, emendate or dalla lode or dal biasimo del pubblico, tramandavano dall'uno all'altro avvertimenti ed esempi: ma incominciava a declinare nel terzo periodo sotto l'influenza infausta alle arti del pontefice Pio V e dei suoi successori fino a Clemente VIII. Taddeo Zuccaro, il cui pennello, fatto frettoloso da avidità, rappresentò sovente le figure storiche con vestiti, collari, ed acconciature proprie di quel secolo,[2] ebbe per la quantità di sue opere una parte alquanto notabile al tralignamento della scuola. Gli tennero dietro gli altri di suo casato, e con essi il Damiani, l'Arpino, il Gagliardi, il Roncalli, il Marini, il Valentino, ma più di tutti il Caravaggio, suo maestro, la cui volgarità nel rendere il naturale fu talor cagione che le sue tavole si removessero dai luoghi sacri perchè disdicevoli al culto. La scuola fiorentina sì erudita nel disegno, e che nell'osservanza dei vari riguardi storici ebbe lode al pari della milanese, non andò però esente

[1] Son noti gli abbagli d'Addison, di Laborde, e del nostro Maffei sui pretesi violini che si trovano rappresentati sugli antichi cammei. La statua dell'Apolline, in atto di suonarne, servì lungo tempo di testo a quelli che sostenevano la remota antichità di tale strumento, ma il sistema loro venne del tutto atterrato dalle dotte dissertazioni, del Winkelman e del Mengs, che dimostrarono essere quella statua opera di moderno scarpello. Lo scambio dell'Addison e dei suoi fautori ne rammenta un altro, commesso dall'erudito Fabbretti, il quale illustrando una statua equestre dell'età di Gallieno, ove i piedi del cavallo erano stati ristaurati da uno scultore moderno che per ignoranza vi aveva aggiunti i ferri, ne fece testo ad una laboriosa dissertazione, ove pretese provare in un modo incontrastabile essere invalso tal uso presso i Romani sin dal tempo di quell'imperatore.

[2] Lanzi, *St. Pitt. d'Ital.*, tomo II, pag. 109.

da qualche fallo nelle opere d'alcuni de' suoi valenti artefici, prese in particolare. Già citammo più sopra l'assurdo trovato del Buffalmacco nella tavola della Crocifissione. Un altro non men ridicolo ne attuava l'istesso artefice nella Badia di Settimo. Avendo egli ivi a fresco dipinte le figure dei quattro Evangelisti, vi rappresentava san Luca in atto di soffiar nella penna, come per farle rendere l'inchiostro[1] invenzione che dal Vasari è molto lodata per la sua naturalezza, senza che siane stata in verun modo ripresa l'ignobiltà del concetto, e l'inverisimiglianza storica d'un fatto espresso in contrassenso colla cronologia dell'invenzione di tal modo di scrittura, contrassenso di cui forse egli non si rese ragione.[2] Sembrerà però meno singolare che l'assurdità cronologica di Buffalmacco sia sfuggita al Vasari, se si considera che uno de' più accreditati maestri di quella scuola, commise nella gran pala d'altare da lui dipinta a Città di Castello una sconvenenza non men riprovevole, di cui lo scrittor fiorentino neppur facea parola. Rappresentava essa la Trasfigurazione di Nostro Signore

[1] È opinione degli eruditi che Isidoro, autore del sesto secolo, sia stato il primo a far menzione dell'uso della penna: « Instrumenta scribæ calamus et penna. »

[2] Erano comuni in quel secolo tali ingenuità dei pittori i quali animati da vivo senso religioso non aveano poi la coltura necessaria ad illuminarne il discernimento, e regolarne la fantasia. Troviamo in un documento pubblicato da uno scrittore francese la descrizione d'una antica pittura nella cattedrale di Tours, ove il pio artefice avea rappresentata la Vergine Maria in orazione, avanti a un crocifisso, mentre l'Arcangelo Gabrielle, inginocchiato in faccia a lei recitava in onor suo il rosario. Lo stesso autore parla altresì d'una scultura in legno, opera dei monaci del decimoquarto secolo, nella chiesa dei benedettini di Solesmes, ove il buon claustrale, dopo aver diligentemente intagliato un Deposto di Croce, avendo voluto accennare agl' illustri natali di san Giuseppe d'Arimatea (nobilis decurio) non trovava miglior ripiego che decorar la figura di quel personaggio colla collana d'un ordine cavalleresco appesa al collo. Il documento relativo a questo fatto era menzionato nella *Gazzetta di Francia* in data del 13 giugno 1838.

sul monte Tabor, ed invece di collocare alle falde di questo gli apostoli, e gli altri discepoli che seguitavano Gesù Cristo, mosso quegli da non so qual capriccio, o disdicevole scioperataggine, vi dipingea le baldorie d'una zingherata col vestiario e gli attrezzi soliti ad usarsi da tal vile genía,[1] contravvenendo nel punto istesso alla verità della storia, e al decoro religioso. Andrea del Sarto, il quale, riguardo al disegno, meritò il soprannome d'Andrea *senza errori*, non sempre si mostrava tale nell'osservanza delle fogge, e segnatamente nelle pitture da esso condotte a fresco nella confraternita dello Scalzo, ove per essersi imposta una troppo servile imitazione alle tavole d'Alberto Durero, ripetè nell'acconciatura e nel vestiario dei personaggi e dei guerrieri che vi figuravano gli stessi errori che già erano stati commessi dal caposcuola tedesco. Imitatore di sue virtù, il Pontormo, erane pure dei suoi difetti, e ne facea più particolarmente mostra nelle numerose scene della Passione da lui dipinte a fresco nella Certosa presso Firenze, ove, come Andrea, fu vittima di quella smania d'imitazione ai forastieri che travolse alcuna volta i più eletti ingegni. Tali aberrazioni cronologiche divennero anche più frequenti nel terzo periodo di questa scuola, ove particolarmente spesseggiarono nelle aggraziate opere d'Alessandro Allori, che, abilissimo qual era nel ritrarre di naturale, spesso abusava della facilità del suo pennello introducendo figure, vestite all'uso fiorentino dei suoi tempi, nelle storie che si riferivano ai fatti mitologici, o patriarcali. Nel quarto periodo della scuola fiorentina si osserva con senso di rammarico il più insigne fra i maestri che apparvero in quell'epoca di decadenza, Lodovico Cigoli, il quale era pure il primo per cui la scuola si avviasse ad uno stile elevato, cadere in fallo sì sconcio e sì disadatto,

[1] *St. Pitt. d'Ital.*, tomo I, pag. 167.

da maravigliare che esso emanasse da artefice sì dotto, in sì dotta età. Aveva egli con grande impegno condotto un quadro ov'era rappresentata la cerimonia della Circoncisione del Bambino, ed inteso a vie meglio dimostrare la matura età del gran sacerdote Simeone, gli pareva ingegnoso espediente effigiarvelo cogli occhiali sul naso, nè da tal concetto lo rimoveva il ridicolo in tutta l'opera ridondante dal naturale effetto di tale ordigno, il quale premendo le narici induce in un volto, anche venerabile, un carattere buffonesco; o l'assurdità d'applicare ad un fatto, avvenuto sotto Tiberio, un'invenzione ottica appartenente a un monaco italiano del secolo decimoquarto.[1] La qual cosa prova qual poco conto fosse tenuto dai maestri, anche i più abili, di quello che immediatamente non si riferiva alla pratica fondamentale della pittura, ed a quali curiosi anacronismi essi andassero incontro per la loro trascuratezza. Ma benchè essi avessero a dirsi molto riprensibili, perchè ad evitare sì strane melensaggini bastava la semplice riflessione aiutata da qualche menomo barlume di dottrina, lo furono però assai meno di quelli che essendo succeduti alla riforma introdotta in tal ramo dell'arte pittorica dal Pussino, dal Le Sueur, dal Le Brun,[2] dal Maratta, da Raffaele Mengs e da altri artefici dotati della stessa

[1] L'inventore degli occhiali fu il P. Alessandro della Spina, domenicano del convento di Santa Caterina di Pisa, morto nel 1313. Salvino degli Armati avea fatta quell'ingegnosa scoperta sin dal 1295, ma non avendone voluto comunicare a veruno il segreto, essa venne, dopo lungo studio, di nuovo ritrovata dal P. della Spina, a cui rimase l'onore dell'invenzione.

[2] Niuno mai si mostrò puntuale osservatore delle convenienze storiche quanto il Le Brun nelle suè Battaglie d'Alessandro, ove non solo all'abito, all'armi, alle fisonomie si possono distinguere i Greci dai Persiani, ma perfino i cavalli delle due nazioni, hanno fra loro notabile differenza. Ed è noto come, appassionato dell'arte sua, facesse Le Brun disegnare dal vero in Aleppo alcuni cavalli persiani, i quali di fatto si riconoscono alla sveltezza ed eleganza di lor forme in quelle grandiose composizioni.

erudizione, trascurarono per incuria d'imitarne gli esempi, cosicchè dovettero i loro errori apparirne tanto più spregevoli quanto più illuminati erano i tempi in cui gli commettevano. E certo più di tutti gli artefici da noi qui sopra menzionati, fu degno di riprovazione e di disprezzo quel veneziano, meritamente proverbiato dal Frèron, che, in un'epoca posteriore a tale riforma (nel 1750), avendo rappresentata la Morte di Pompeo, dipingea sulla riva del mare la figura di un egiziano, il quale, accostandosi all' occhio un canocchiale, stava considerando in lontananza l' assassinio di quell' eroe.[1] Si noti che l' erudizione sulle cose attinenti alle arti trovandosi nell' universal progresso delle masse popolari ogni dì maggiormente volgarizzata, si son notabilmente moltiplicati nel civil consorzio i giudici che hanno competenza in tale materia, e che assai male si apporrebbe chi, fidando sullo scarso numero delle persone atte a tenergli conto delle fatiche durate per soddisfare all' esattezza della storia, ovvero scusandosi sulla necessità di consacrare all' esercizio del pennello il tempo assorto da tali ricerche, le trascurasse nelle sue opere. I dotti libri che da un secolo in qua esplicitamente trattarono di simili materie, mentre tolsero ogni pretesto all' ignoranza dell' artefice, crebbero per altra parte le esigenze del pubblico, la cui ammirazione divenne ogni giorno più difficile a ottenere in un' età come la nostra, ove, sotto l' azione del cresciuto incivilimento, *minutius*, come dicea Quintiliano, *et scrupolosius rimantur omnia.*

Il carattere di queste mezze-figure dello Spagnoletto condotte con tanta scienza del disegno e sì poca della critica, avendoci suggerito quello del nostro argomento, servirà ora a validarne la dimostrazione. Ci furono dall' abile naturalista date su questa tela due lezioni, ambe-

[1] *Lettres Famil.* de M. Fréron, tomo II.

due utili: l'una in quanto vi ha in essa di lodevole, l'altra in quanto v'ha di biasimevole. Faremo prima la parte della critica, e poi quella dell'elogio, onde succedendo all'amaro il dolce, ultima ne rimanga l'impressione. E prima di tutto quantunque da uno scrittore meritevole di considerazione[1] ci sia stata dichiarata apocrifa l'immagine che l'antichità ci ha trasmessa d'Omero, sembra nulladimeno che avendola i dotti e gli artisti di comune consenso accettata, possa ascriversi ad errore dell'artefice il non averne tenuto conto. Secondo e più notabile errore fu l'aver sostituito alla figura veneranda nota nella tradizione officinale, un volto della più abbietta volgarità, il quale mal può confarsi con quello che al divino cantor dell'*Iliade* attribuì l'Antologia greca, elegantemente così tradotta dal Grozio:

> Mæonides stat hic: Senium præferre videtur,
> Dulce sed hoc senium est, et ab illo ditior ori
> Gratia, conveniunt gravitas, et amabile quiddam
> Blanda verecundo majestas lucet in ore.

L'aggiunta del violino, la cui assurdità pareggia quella di cui già abbiam fatto cenno in proposito di Raffaello, prova evidentemente che in tal circostanza era dal Ribera (uso a non troppo affaccendarsi sulla scelta de' suoi modelli) ritratto il volto d'alcun cieco accattone, preso sulla via pubblica, e da lui fedelmente copiato in tutta l'ignobiltà del naturale. L'alloro poetico, di cui volle il pittore incoronarne le chiome, forma notabile contrasto colla rara espressione di stupidezza dell'annoso protagonista. Osserviamo che avendo Ribera posta presso le sue figure l'*Iliade* già legata in un libro (sulla cui

[1] « Quin immo etiam (imagines) quæ non sunt finguntur, pariuntque desideria non traditi vultus, sicut in Homero evasit. » (Pl., lib. XXXV, cap. 2.)

forma provò la stessa erudizione che nel rimanente), ne risultò che, senza rendersene ragione, egli venne a rappresentare quel poeta in atto di cantar l' *Odissea*. E ben s' apponeva al vero; essendo di comune notizia che l'*Iliade* fu da ésso composta nella sua virilità, mentre l' *Odissea* era il frutto di sua età matura. Ma la rozzezza dell' artefice nel caratterizzare le figure e gli accessorii del quadro rende inverisimile in lui una si erudita finezza di critica, che si deve attribuire al semplice caso, e credere che egli abbia quivi inscritto il titolo dell' *Iliade* solo per dichiarare, in tal modo, il soggetto del suo quadro ad un pubblico che forse non si portava a considerarlo con maggior capitale di dottrina. Quando il nostro artefice collocava presso Omero quel personaggio[1] in atto di scrivere, facendo uso, come noi, di carta, penna e calamaio, egli non sapeva di risolvere cosi colla maggior semplicità del mondo una delle quistioni che più esercitassero le congetture dei dotti.[2] Ha il medesimo carat-

[1] Sarebbe voler accagionare il pittore d' un' erudizione, contro cui egli ha in tanti modi protestato su questa tela, se si supponesse che in tal personaggio abbia inteso rappresentare quel capitano di nave, detto Menthés, che, dopo aver seco imbarcato il poeta nei lunghi suoi viaggi, erane divenuto compagno e familiare.

[2] Alle opinioni di Giovenale, Plinio, Solino, Velleio Patercolo, ed altri antichi, è in oggi prevalsa quella d' un moderno, Enrico Larcher, dottissimo fra gli ellenisti dello scorso secolo. Egli ha con prove irrefragabili dimostrato doversi la nascita d' Omero ascrivere all' anno 884 prima di G. C., asserzione che assai ben si concilia colle particolarità relative alle arti e al lusso che appaion nelle descrizioni del gran poeta, e confuta gli argomenti di quelli che lo vollero contemporaneo dell' assedio di Troia. Chi ascrisse ad Omero un' epoca più antica si fondò sull' osservazione che nei suoi poemi non fu menzionata l' Arte della Scrittura; indi la conseguenza che l' *Iliade* e l' *Odissea* fossero a noi pervenute per semplice tradizione orale, opinione inammissibile se si avverta alla mole di quei poemi, e allo spazio che intercesse fra la morte del poeta, e le prime copie di sue opere. È vero che in generale Omero non parla di veruna corrispondenza per iscritto, e che Agamennone e gli altri capi greci non hanno fra loro se non comunicazioni verbali: v' ha però un' eccezione al VI libro dell' *Iliade*, ove, parlando di Bellerofonte, narra il poeta che Preto mandava qual prin-

tere d' incongruità cronologica il tappeto che ricopre il tavolino, ove, soltanto coll' imitarne alcuno di quelli che, anche ai giorni dello Spagnoletto, venivano dall' Oriente, egli avrebbe se non altro accennata la sua buona volontà di mostrarsi fedele alla storia. Ma, come quello che in qualche bettola romana o napoletana forse ritraeva que' due modelli che destinava a sì alta metamorfosi sulla propria tela, egli accontentossi nell' istesso modo di copiare con ingenua esattezza il tappeto fiammingo su cui essi stavano a desco. E mercè tale ignoranza del pittore, avvenne che questa tela la quale nella sua intenzione dovea rappresentare due personaggi storici, non rappresentò nel fatto (massime nell' Omero) se non figure tra il comico e il triviale a modo di quelle che Lodovico XIV di Francia facea cacciar via dai suoi appartamenti, figure che dalla proporzione in fuori sentono gli andari di Steen e di Van-Ostade, sotto il cui pennello il divino cantor d'Achille e d' Ulisse da greco trasmutavasi in fiammingo. Non tutti i nostri lettori saranno consapevoli che siffatta metamorfosi, qui dovuta, benchè involontariamente, al pennello volgare del Ribera, veniva tentata seriamente, e promulgata in faccia a tutta Europa, dalla penna d' un dottore appartenente all' uni-

cipe a Johate, re di Licia, con una lettera contenente l' ordine di farlo perire. Ma anche la mancanza di tal esempio non si potrebbe perciò inferire che la scrittura non fosse nota ai tempi d' Omero, mentre, quand' anche fosse stata allora in uso, egli era pittore troppo esatto delle costumanze che appartennero ai suoi eroi per non esservisi a tal riguardo conformato. Argomenti chiari e positivi dimostrano per altra parte la notizia che i Greci avean della scrittura, e il lor progresso nelle lettere in tempi anteriori a quello ove, secondo la comun tradizione, vennero loro recate dai Fenicii; mentre leggiamo in Pausania (lib. 1, cap. 14), che sul sepolcro di Corebo contemporaneo di Crotopo re d' Argo, il quale regnava nell' anno 1543 prima dell' èra volgare, si vedeva un' iscrizione in versi elegiaci, che perciò avea preceduto l' età d' Omero. E questo argomento non è il solo che dimostri essere tal arte stata praticata dai Greci, in un tempo anteriore alla supposta introduzione che ivi ne faceano i Fenicii.

versità di Lovanio, Giuseppe Grave, il quale nel suo libro sulla ***Repubblica degli Elisi***, s'adoperò a dimostrare con lunghi, se non con giusti argomenti, essere Omero ed Esiodo stati ambedue nativi delle Fiandre.[1] Il perchè si potrebbe dire essere il libro del dottor Grave destinato a testo illustrativo del quadro dello Spagnoletto ovvero il quadro a quello del libro, ed ambedue confermano l'antico proverbio che gli estremi si toccano tra loro: a estrema ignoranza, estrema dottrina.

Ma se il rigido scienziato considera questa tela con viso arcigno, molto vi ammirerà l'imitatore della natura, il quale rinviene ne' suoi andari l'abile seguace del Caravaggio, ne loda la forza, la verità, i larghi effetti di luce e d'ombra, incanto magico solito a cattivar l'occhio delle moltitudini, che attrasse al Ribera la fanatica ammirazione del vicerè di Napoli, il quale lo avviava a quel primato pittorico-ufficiale, che, per lunghi anni, lo faceva in quella contrada l'oracolo supremo dell'arte, e, che è peggio, il supremo tiranno degli artisti. Prodigamente dotato dalla natura aveva egli sì squisito senso della forma in Raffaello, del colore nel Tiziano e della grazia nel Correggio, che viste le loro tavole in Roma, in Venezia, in Parma, tosto si risolveva ad abbandonare la maniera tetra dell'Amerighi per calcare la via luminosa tracciata da quei gran luminari. Se non che scorag-

[1] Joseph Grave, *Républ. des Champs-Elysées*, Gand, 1806, 3 vol. in-8. Un compatriota di questo autore avea, con egual verisimiglianza, preteso che il fiammingo era la lingua che Adamo ed Eva parlavano nel paradiso terrestre. (Becanus, *Origines Anthuerpianæ*, Anvers, 1569, pag. 534.) Ecco un saggio della logica di questo scrittore: « Qui peut douter un moment qu'Adam et Eve n'ayent parlé le flamand ou le hollandais, quand nous saurons que le nom du premier homme se décompose en *hat* (haine) et *dam* digue, parce qu'Adam était une digue opposée à la haine du serpent: et celui de sa compagne devient *E* (serment) et *vat* (cuve), étant le réceptacle du serment ou de la promesse d'un Rédempteur. » (Wis., *Disc. sur les rapp. entre la science et la relig.*, tomo I, pag. 40.)

giato dalla difficoltà d'uno studio, che, per guidarlo ad una rinomanza futura, lo togliea frattanto ad un lucro presente, in bilico tra l'ambizione e l'avarizia, egli cedeva a questa ignobile nemica dell'arte uno dei pennelli che più ne avrebbero glorificati i fasti. Pittore studiato benchè frettoloso, dotto di notomia, rarissimo coloritore, si collocò Ribera, se non fra i massimi interpreti della storia, fra i massimi imitatori del vero, e giunse ad emulare se non tutta la gloria, gran parte almeno del favor di corte e della dovizia principesca a cui toccava Pietro Paolo Rubens, suo contemporaneo, che fu ed è meritamente considerato come l'apice supremo d'ogni pittorica fortuna.

ARMONIA E COLORAZIONE

DI PAOLO VERONESE.

Quantunque un moderno filosofo, deducendo la teoria del colore da quella del suono [1] e dimostrando l'analogia che l'una all'altra le assimila, [2] abbia dichiarate le

[1] Era Pittagora stato il primo a farne la scoperta. Passando egli presso una fucina udì che il tonfo dei martelli formava la terza, la quinta e l'ottava d'un accordo musicale; ed avendo esaminato il lor rispettivo peso, vi riconobbe la relazione matematica degl'intervalli musicali. Aristossene pretendeva al contrario che le relazioni dei suoni non potevano essere giudicate se non dai sensi.

[2] Venne questa proposizione dottamente provata dal celebre P. Castel nella ottica dei colori. Per istabilire esattamente il suo paragone, egli incomincia dal far osservare, che nella scala diatonica esistono tre suoni essenziali, il do basso, detto *tonico*, perchè dà il tuono agli altri; il *mi*, detto *terza* o *mediante*, perchè collocato fra il *do* e il *sol*, chiamato *quinta* o *dominante*, per la sua importanza sonora. L'unione di queste tre voci forma l'accordo perfetto di cui il *do* è il generatore. Le condizioni armoniche di tal accordo sono stabilite dalla stessa natura. Infatti se si tocca la corda del *do* basso in uno stromento da corde, è sensibile lo svilupparsi che fa spontaneamente dalle sue vibrazioni prima il suono del *sol*, ed in ultimo quello del *mi*, colla considerazione, che il *sol* così prodotto non è già quello che si trova primo nell'istessa ottava: ma bensì quello della seguente, cioè l'ottava della quinta; e il *mi* che, dopo il *sol*, è sviluppato dall'istessa corda del *do*, è poi ancora di due ottave più alto, ovvero la diciassettesima nota dopo il primo *mi*. Un tal fenomeno musicale dimostra, che l'armonia partendo dal grave, sale naturalmente all'acuto. Passando ad esaminare la natura del colore conformemente al sistema filosofico, che fa derivare dal nero la successione delle tinte, è considerandone l'esperimento in un ferro accostato al fuoco in cui l'azione del calorico sviluppa una co-

leggi fondamentali dell' armonia pittorica, si dee nondimeno riconoscere che il suo libro non fu, nè potè essere canone sufficiente alla pratica della colorazione, la quale

lorazione naturale e progressiva, il primo che deriva immediatamente dal nero del metallo è il turchino scuro, il quale corrisponde al *do* tonico, ed è come la fondamentale della scala cromatica. Indi vi si spiega il rosso, colore medio fra il turchino e il giallo ed analogo al *mi* mediante: ed in ultimo il giallo che rappresenta il *sol* dominante, dopo cui si opera l' incandescenza, ovvero il bianco assoluto, ove si riuniscono tutti i colori. Nella successiva decrescenza del calorico si osserva poi l' inversione dei medesimi accidenti, e il rosso succede al giallo, al rosso il turchino, dopo cui riappare il nero. E come il *do*, il *mi* e il *sol* costituiscono l' armonia fondamentale, così il turchino, il rosso e il giallo sono il principio essenziale di tutte le combinazioni del colorito. Il turchino e il giallo formano tutti i verdi, il giallo ed il rosso i ranci, il rosso e il turchino i violetti, dei quali tutte le altre tinte sono una dipendenza. E nell' istesso modo per cui si distinguono cinque suoni tonici *do, re, mi, sol, la*, e due semitonici naturali *fa* e *si*, che uniti insieme formano la scala diatonica *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*, così pure si debbon riconoscere cinque colori tonici e due semitonici che ne formano l' intera serie, turchino, verde, giallo, rancio, rosso, violetto e indaco. Insistendo sul paragone, è da considerarsi altresì che, come di dodici è composto l' intero circolo dei suoni, cioè: *do, do* ♯, *re, re* ♯, *mi, fa, fa* ♯, *sol, sol* ♯, *la, la* ♯ e *si*: di dodici nello stesso modo è composto il circolo dei colori, cioè: il turchino, verd'-azzurro, verde, olivastro, giallo, giallodorato, rancio, rosso, cremisi, rosso-violetto, violetto-turchino e indaco. Il turchino, a cui è aggiunta una leggera parte di giallo, corrispondente al diesis che cresce il suono del *do*, forma il verde-azzurro simile al *do* ♯; il verde rappresenta il *re*: questo, coll' aggiunta d' una parte di giallo, produce l' olivastro, che è il *re* ♯ ec. Passando quindi ad esaminare le combinazioni che possono alterare la tinta in tutta l' estensione visibile all' occhio, si osserva che le sue modificazioni sono prodotte così dai gradi del colore, come da quelli del chiaroscuro. Si dimostra che a dodici, e non più, si debbon calcolare le serie graduate del colore e del chiaroscuro, le quali, moltiplicate l' una per l' altra, ossia dodici per dodici, sommano al numero di cento quarantaquattro tinte, da cui si costituisce l' intera scala del colore. (*) Sottoponendo all' istessa analisi la teoria del suono risulta che a cento e quarantaquattro ascendono parimenti le voci della scala diatonica; e che in conformità col suono il colore

(*) Il professor Mayer di Gottinga ha calcolato, che i soli colori adoperati da Apelle e Protogene, i quali non oltrepassavano il numero di cinque, compreso il bianco e il nero, poteano produrre colle loro combinazioni 819 varietà di tinta. La serie dei colori introdottisi progressivamente nelle antiche officine, tramandate da Plinio e da Vitruvio, ci dimostra, che essi possedevano tutti i nostri colori essenziali.

mai non ebbe regole stabili, come quella del disegno, della prospettiva e dell' architettura, e fu alternativamente o dominata dal genio, o abbandonata al gusto e all' abi-

ha la sua progressione in un circolo, (*) onde nel modo stesso che il suono cominciando dal *do* e passando pei vari gradi successivi raggiunge di nuovo il *do*, così il colore, cominciando dal turchino, dopo essere trascorso pei diversi gradi raggiunge invariabilmente il turchino. Le mezze-tinte sono il limite discernibile dell' occhio, come le mezze-voci dell' orecchio. I quarti di tuono, come i quarti di tinta esistono per verità in natura, ma sono inaccessibili alla visione e all' udito. Il colore parte dal nero, che è mancanza, e termina al bianco che è riunione di tutti i colori: il suono parte dal silenzio, che è mancanza, e termina allo strepito che è riunione di tutti i suoni. Le esperienze fatte da Scherffer, Godart, Darwin e dal nostro Venturi sull' armonia fondamentale dei colore hanno, qual corollario al sistema del Castel, concorso a dimostrare che le leggi dell' armonia pittorica sono impreteribilmente stabilite dalla natura. La qual cosa essi provan nel modo seguente. Introducasi in una stanza buia un raggio di luce con un colore separato dal prisma. Dopo averlo fissato per qualche tempo con immobilità, se uno si copre gli occhi con un panno nero, egli vedrà un altro colore, per così dire fantastico, affatto diverso dal primo, ma però con una legge costante nella sua diversità: così che se si è fissato il rosso, si vede il verde-azzurro; se il rancio, l' indaco; se il giallo-verde, il violetto; se il verde-azzurro, il rosso; se l' indaco, il rancio; se il violetto, il giallo-verde. Nella riproduzione invariabile dei medesimi fenomeni si deve dunque riconoscere, che per una legge provvida e uniforme, allorchè il nervo ottico è stato stancato dall' impressione prolungata d' un colore qualunque, esso trova il suo riposo in quello che la natura gli ha assegnato per contrapposto, il quale, come è facile osservarlo nelle combinazioni anzidette, sempre si compone dei due che sono necessari a compiere l' intera serie dei tre colori primigenii. Così quando l' occhio ha fissato alcun tempo il rosso, essendo conforme al principio stabilito che succedano il turchino e il giallo a costituire la serie armonica atta a produrre il suo riposo, egli lo trova di fatto nel verde-azzurro, il quale è composto di giallo e di turchino. Quello che ha fissato il rancio, il quale è una scarsa parte di rosso con molto giallo, trova il suo riposo nell' indaco, che è una scarsa parte di rosso con molto turchino, ec. La qual cosa dimostra, che il senso dell' armonia non è generato da un accozzamento puramente arbitrario, ma sol può derivare dall' esatta osservanza de' principii che costituiscono l' ottica dei colori, ed ognuno che pratichi l' arte vedrà evidentemente di quanto presidio siano per riuscirgli quelle ingegnose teoriche, se non nell' esercizio del colorire,

(*) Nota l' Autore che la progressione del suono deve dirsi elittica, anzichè circolare; perchè è vero che la successione delle note procede da un *do* all' altro, ma questo non è più il primo da cui si son prese le mosse, essendo d' un ottava più alto; mentre il colore dal turchino scuro torna inalterabilmente al turchino scuro.

tudine. La verità dell'imitazione esigendo che le sostanze colorate sien poste in uso, non quali le somministra la natura o derivan dall'azione chimica, ma bensì rotte fra loro, ed associate al bianco ed al nero, varie condizioni intrinseche dell'arte concorrono a difficoltarne i precetti; e l'esperienza, confermando la massima del Ridolfi,[1] essere il disegno opera di studio, il colorito ispirato da senso naturale, ha ormai dimostrata la poca utilità di quelli che gli scrittori a noi ne tramandarono. A convincere di tal verità basta una semplice occhiata alle cause che insieme s'uniscono ad alterare il sistema del colorito, ed a sottrarre le pratiche alla didascalica dell'arte. Infatti, principiando dalla rappresentazione dell'uomo, come oggetto il più importante, si noterà che non solo una figura deve avere il suo colore proprio, ma che ogni parte

almeno per equilibrare e distribuire i tuoni che debbono concorrere in una composizione. Nè è da maravigliarsi che, guidati dall' idea dell' analogia esistente fra la musica e la pittura, alcuni celebri artefici se ne siano giovati ora a destare il loro estro, ora a determinare il carattere del colorito nelle scene che rappresentavano. Dobbiamo osservare, che l' analogia fra i tuoni della pittura e quelli della musica fu espressamente riconosciuta dal Reynolds, (*) e che il Pussino derivava il carattere dei suoi composti dai modi della musica greca, adattando il dorico ai soggetti gravi, il frigio ai veementi, il lidio ai piacevoli, l' jonico ai ditirambici.

[1] *Merav. dell' Arte*, tom. I, pag. 239.

(*) Felib., tom. II, pag 354. La storia ci ha dimostrato con vari esempi qual sia l' influenza della musica nell' elevare come nel deprimere gli animi, e perciò quanto possan giovarsene gli artefici per concitare la propria immaginazione. La voce di Timoteo inspirò un furore armigero ad Alessandro durante un convito, e lo calmò in un istante, secondo che quel trovatore cantò nel modo Frigio maggiore, o in quello minore. Arthur Tomas, *Comment. sur Apol. de Thyane*, lib. I, cap. XVI.) Narra il medesimo storico, che sotto il regno d' Arrigo III, re di Francia, essendo in occasione delle nozze del duca di Joyeuse stata eseguita una musica guerriera composta da un maestro di quei tempi, detto Claudin, un gentiluomo ivi presente sorse a un tratto da mensa, impugnando le armi e giurando che non poteva frenarsi dal combattere con alcuno degli astanti, e solo si calmò quando la musica ebbe mutate le sue modulazioni. (Ibid., pag. 256.) E Sassone il grammatico riferisce, che il re Errico II di Danimarca avendo udito narrare cose sorprendenti di un sonatore di quella contrada, lo chiamò alla sua corte, ed avendogli imposto d' eccitare nelle genti ivi adunate una passione guerriera, quello intuonò tosto una musica sì marziale e animata, che tutti posero mano alle spade per combattere, e il re stesso avendo strappata la propria agli uffisiali del seguito, ne trafisse quattro di sua mano. (Felib. II, p. 355.)

di essa ne ha uno particolare, il quale appartiene alla di lei condizione. Varie e scentificamente degradate debbon dunque essere le tinte che coloriscono le carni, secondo sono esposte all'azione dell'aria e delle intemperie, e più o meno accessibili alla traspirazione. Ne'luoghi ove la pelle è intrecciata di vene sottili, la tinta s'accosta al purpureo; è azzurrina nei luoghi umidi; e più o meno inclinante al verdiccio quando l'esterno integumento ricopre membrane adipose. Di più, non solo il colore delle carni non è il medesimo negli uomini, nelle donne, nei fanciulli, ma esso varia negli stessi individui a seconda del clima e delle abitudini inerenti alle sociali condizioni, alle professioni esercitate, all'uso di vivere all'aperto o di star chiusi nell'interno delle case. A tutte queste cagioni di varietà conviene aggiungere quelle provenienti dai riflessi dei panni e di altri oggetti espressi in una composizione, come pure dalla distanza prospettica a cui son collocate le figure, nei tuoni delle quali sempre è da calcolarsi l'effetto prodotto dall'aria ambiente che smorza i colori coll'interposizione del suo velo azzurrino. Importa inoltre che in ciascheduno dei concetti immaginati dalla fantasia d'un artefice sia improntato un carattere speciale, dominante nella sua intonazione, mentre la differenza nei gradi della luce, considerati in riguardo al tempo ed al luogo in cui si suppone la scena, concorre essenzialmente a mutare le correlazioni che le varie mestiche d'un quadro hanno fra loro. Così un aspetto generale tendente al roseo apparterrà all'armonia d'un soggetto illuminato dai primi albori del mattino, mentre il raggio solare in tutta la sua forza ne rivestirà un altro di una più indorata, o tenderà all'azzurro quella d'un soggetto notturno, ovvero arderà di riflessi rossicci, se sottoposta all'azione d'un lume di torchio o di lucerna. Così avverrà pure che l'armonia d'un quadro si trovi

prescritta dalla necessità d'introdurre certi colori obbligati o nei panni o negli arazzi, o in altri accessorii in quello espressi, i quali, per la chiamata che fanno all'occhio, impongono di elevare o deprimere il sistema generale dei valori cromatici in tutta la composizione. La consonanza armonica delle varie parti di ognuna di tali pitture è quella che le rende proprie non solo all'appagamento dell'intelletto, ma a quello dell'organo visivo: ed è da notarsi che sarebbe interamente distrutto l'incanto prodotto da un dipinto se (come avviene in chi tratta men razionalmente l'arte) taluno, togliendo dalle opere di un abile coloritore qua una figura, là un panneggiamento, e mantenendo l'una e l'altro nella medesima condizione di colorito in cui si trovano nel vario effetto di quadri fra lor diversi, gli trasferisse sopra una sola tela. Cessando allora di sussistere la leganza di tinte che, considerate nella loro sfera armonica, appaion si accordate, mentre distratte da esse sono opposte, la riunione di quei vari brani, divenuta incoerente, offenderebbe non solo l'armonia, ma la verisimiglianza.

Se si avverte attentamente alle difficoltà inerenti all'arte del colorire rispetto a tutte queste considerazioni (e soltanto ne abbiamo accennate le principali), se ne dedurranno due conseguenze: una, che la bellezza del colore non è assoluta, ma relativa, e sempre subordinata a moltiplici riflessioni; l'altra, che il volerne stabilire massime generali e positive è impresa non solo difficoltosa, ma di poco vantaggio al tirocinio della pittura. Ed è perciò con gran ragione che un erudito scrittore dello scorso secolo [1] dichiarava dover mai sempre riuscire superflue le lezioni scritte sull'arte del colorire, ed essere necessario che per la via dell'occhio siano tali insegnamenti comunicati all'intelletto: *Longum iter est per præ-*

[1] Lev. Dict. de Wat., tom. I, pag. 531.

cepta, breve et efficax per exempla,[1] disse un antico. Miglior via a divenir abile coloritore è dunque il farsi a considerare con attenzione le opere degli artisti che valsero nel rendere le bellezze più appariscenti della natura, studiarne il maneggio del pennello, i partiti di luce, la disposizione nelle masse dei chiariscuri, e particolarmente l'artifizio delle opposizioni, che solo contiene i più arcani misteri di quella scienza si seducente. Paragonando insieme le opere di Tiziano, di Paolo, del Bassano, di Rubens, e del Rembrandt, si vedrà che, quantunque tutte ne incantino per la bellezza del colorito, ciò nondimeno il principio di questo è diverso in ciascheduno; e siccome, nel considerarle a parte, troviamo che tutte ci rappresentano la natura, cosi riconosciamo con Filostrato, altro non esser la pittura se non una piacevole decezione,[2] ove il colore ha una sorta di valor nominale non derivante dalla propria natura, come avviene in quelli che s'impiegano presso i tintori, ma prodotto dai contrasti che gli si oppongono.[3] Per la qual cosa, nessuno di tali metodi potendo dirsi esclusivamente il più adattato alla giustezza dell'imitazione, ne risulta che il mec-

[1] Seneca, Epist. VI.

[2] Philostr. Iunior. in prœm. Icon.

[3] Mediante un simile artifizin il tuono che è caldo in una data armonia, divien freddo in un'altra, e il freddo divien caldo, lo scuro si cangia in chiaro, il chiaro in scuro, ed il colore prende una venustà che non avrebbe per sè medesimo. Il conte di Forbin, pittore e letterato francese, riferiva all'autore di queste carte che, trovandosi un giorno Orazio Vernet in faccia ad una tela bianca collocata sul suo treppiede, gli venne il ghiribizzo di cominciare dai calzoni d'un soldato un quadro di battaglia a lui stato commesso. Quando furon terminati, egli si volse agli astanti, chiedendo loro di che colore erano. Chi disse bigio, chi tanè, chi scuro. Vernet gli dichiarò bianchi. Nè volendosi veruno arrendere a tal detto, corse una scommessa fra il pittore e Forbin, il quale non immaginando il partito di colore e di chiaroscuro da quello ideato, gli ebbe a vedere mutar grado grado a occhi veggenti, e divenire innegabilmente bianchi, pel solo effetto dei contrapposti, senza che il pittore pur v'aggiugnesse una pennellata.

canismo del colorito ha più o meno sempre dell'arbitrario e del convenzionale, e che per vie diverse si può pervenire ad emulare le apparenze del vero. Un celebre dilettante dell'antichità, M. Tullio Cicerone, il quale sentì nell'arte più addentro di molti che si dicono maestri, fece questa medesima riflessione. Una, dice, è l'arte plastica, in cui valsero Mirone, Policleto e Lisippo, tutti fra lor dissimili, ma però in modo tale, da non voler che niuno fosse da sè dissimile: una è l'arte e la ragione pittorica; pure tra lor differirono Zeusi, Aglaofone, Apelle, nè v' ha alcuno di essi a cui sembri mancare la menoma qualità nell'arte sua.[1] La varietà delle maniere, e la loro uniforme apparenza nel rendere il vero, è dunque proprietà antica dell' imitazione, perchè antica è la causa generatrice di esse. La maniera, che altro non è se non la proporzione in cui gli artefici videro[2] i colori

[1] « Una fingendi est ars in qua præstantes fuerunt Myro, Polycletus, Lysippus, qui omnes inter se dissimiles fuerunt, sed ita tamen ut neminem sui velis esse dissimilem: una est ars ratioque picturæ, dissimillimique tamen inter se Zeusis, Aglaophon, Apelles, sed neque eorum quisquam est cui quidquam in arte sua deesse videatur. »

[2] La maniera propria di ogni pittore deve essere in molta analogia colle qualità fisiche della visione individuale, essendo provato che la configurazione dell' occhio e la qualità del solidi che compongono quell' organo mirabile, come pure la densità o trasparenza de' suoi umori, la sensibilità della retina, la proporzione della sostanza midollare, arteriale, venosa, linfatica su cui gli oggetti si dipingono come in un quadro, valgono a modificare la visione, così che ogni artefice vede il colore in una condizione adattata a quella del suo organo visivo, la qual cosa spiega la particolare tendenza che si osserva nelle opere di ciascuno verso alcun colore. Nè tal differenza si limita ad una semplice degradazione per cui taluno inclini a veder piuttosto tutto nel giallognolo, altri nel rossiccio, ec.; chè non son rari gli esempi di una parziale incapacità nel discernimento d'alcuni colori in individui che distinguevano gli altri perfettamente; la qual cosa dimostra essere probabile che le fibre che percepiscono un colore non siano le medesime che ne percepiscono un altro. Si cita l' esempio del celebre poeta Colardeau, il quale dilettandosi ad un tempo di pittura fece un giorno il fondo di certo suo quadro d' un rosso ardente credendo farlo scuro. Ed essendone stato avvertito da taluno, egli non potè riconoscere veruna diffe-

naturali, può assomigliarsi ad un vetro che ciascuno frappose tra gli oggetti e l' occhio dello spettatore. Ogni vetro ha una tinta particolare che esso estende sulla natura, la quale, quantunque veduta con un prestigio che

ronza tra quei due coiori. È pur noto il fatto d' un celebro botanico inglese, il quale, nell' esaminare alcunl semplici, si accòrse di non avere il discernimento di tutti i colori. E negli Annali doll' Accademia francese è menzionata un' intera famiglia che confondeva il verde col rosso al segno di non poter distinguere lo ciliege dalle lor foglie se non dalla sola forma. (Arago, *Leçons d'Astron.*, pag. 20, Edit. de Brux., 1837.) Dugald Steward non possedova in verun tempo la facoltà di conoscere la differenza dei colori. (Basii. Hall. Schloss. Haindfeld., pag. 158.) Ma da tutti questi fatti non si dove inferire, come vollero taluni, (*) che la conformazione dell' occhio o la qualità della visione siano il principio a cui si deve unicamente attribuire la maniera di colorire propria d' ogni artefice, prima porchè i casi d' assoluta privazione nel discernimento d' alcuni colori sono assai rari, ed in secondo luogo perchè le varietà esistenti nella percezione son fino a un certo punto suscettive di correggimento per mezzo dello regolo pratiche in uso nelle scuole. Ciò è dimostrato da un fatto importante, di cui giova prender atto noll'interesse dell'arte, quello dell' occellenza di colorito uniformemento mantenuta, ed in certo modo ereditaria in alcune scuole, mentre in alcune altro esso fu quasi sempre riprovevole. Considerando la scuola veneta o la fiamminga, lo quali vantarono, durante un iungo periodo, i più perfetti fra i coloritori, montre la fiorentina, la bolognese e la romana versavano in sì diversa condizione, non è possibile attribuire tal risultato alla troppo inverisimile combinazione d' un medesimo carattore organico, per più generazioni sostenuto in tempi sì diversi, in sì gran numero d' artefici, e in sì opposte contrade. Essendo dunque probabile che la conformazione fisica dell' occhio fosse tra i pittori di quelle scuoie nella medesima varietà in cui suol trovarsi riprodotta nel comune andamento della natura, ed ossorvando cbo certi offetti vennoro costantemente conseguiti là ove certe regolo furon lungo tempo dominanti nella pratica, se ne deve dedurre per conseguenza che le circostanze della visione possono in gran parte venir modificate dall' azione della massima insegnatrice. E diciamo *modificate* appunto, perchè ammettiamo che l' azione dolla visione naturale facendo contrappeso nol contrasto delle rispettive forze, deve impreteribilmento produrre sull' opera pittorica il proprio effetto, che è quello per cui si riconoscono le varietà di stile neiie maniere degli artefici appartenenti ad un' istessa scuola. Così nolla fiamminga se si mira alle opere di Rubens, Jordaens, Diepenbeke, Vandyck, Van Mol e Van Tuldon, ovvero nella veneta a quello di Tiziano, Bonifacio, Varotari, Bassano, Palma o Tintoretto, si rinviene in esse una dissimilitudine gene-

(*) Rossi, *Considerar. Anat. Fisiol. sulla Visione, per servire all'insegnamento della Pittura e Scultura.*

ne toglie la verità, pur produce l'illusione compiuta, perchè in quella ragione di colorito tutto si trova conforme alle leggi dell'armonia, ed alle gradazioni che i tuoni della materia colorata debbono assumere in quelle varie fasi. Così può dirsi che una tinta giallognola era quella che dominava nel vetro usualmente impiegato dal Rembrandt; una rossiccia in quello del Rubens; una verde-azzurra in quello di Breughel, ec. Ma benchè il punto della serie cromatica, da cui si parte, sia fino a certo segno arbitrario, convien dire però che l'illusione è soltanto possibile quando la correlazione dei colori è mantenuta in un termine analogo all'intonazione adottata in principio, mentre se il pittore contravviene a tal regola, trapassa in altro ordine d'idee, e cadendo nel disacconcio, scopre all'occhio l'impostura dell'arte.

I.

La differenza osservata nel meccanismo, con cui gli artefici più ragguardevoli riprodussero l'aspetto della natura, avendo stabilita una gradazione nel merito intrinseco della loro imitazione, la ricerca dei metodi da quelli impiegati porgerà agli studiosi un migliore ammaestramento di quello che da alcuni venne tentato in una congerie di aridi precetti, oscuri all'intelligenza, malagevoli all'applicazione. È noto che le più rinomate scuole del bel colorire furon la veneta e la fiamminga; onde estendendo un'accurata disamina sulle principali consuetudini dei lor pittori, sembra doverne ridondare una somma d'inse-

rata senza dubbio dalla differenza dell' organo visivo di ciaschedun artefice, mentre paragonando poi in massa cotali opere con quelle di altre scuole, vi si riconosce un' unità di maniera, e per così dire un' aria di famiglia, che costituisce l' influenza irrecusabile prodotta in esse dalle dottrine professate nelle varie aggregazioni pittoriche a cui appartengono.

gnamenti, quale per niun'altra via potrà meglio conseguirsi. Per la qual cosa, imitando Jacopo Bassano, che per sorprendere le pratiche di Bonifacio suo maestro, stava a guardarlo dipingere dal buco della chiave,[1] tenteremo noi pure di far capolino alla porta delle principali officine venete e fiamminghe, e di ridurre in una sola lezione quelle che per più secoli offrì la tavolozza dei migliori artefici. Incominciando da quella di Giorgione, creatrice del bel colorito fra i moderni, la prima cosa che ci colpisce nell'esaminarla è l'analogia che fu tra essa e quella dei più famosi Greci. Il miglior periodo dell'arte italiana e della greca offre l'istesso carattere, la semplicità. Pochi colori produssero le opere immortali d'Apelle, Zeusi, Timante, Protogene, ec.[2] e pochi colori quelle di Giorgione e di Tiziano. Plinio si lagnava del tralignamento della pittura per l'accrescimento delle materie adoperate, e dicea migliori le opere quando era minor copia di colori;[3] e il Ridolfi deplora la condizione de' suoi tempi,

[1] Ridolfi, *Merav. dell' Arte*, tom. I, pag. 374.

[2] Philostr., *in vita Apollon.*, lib. II; Cic., *in Bruto*, 70; Plin., lib. XXXV, 32. « Quatuor coloribus solis immortalia illa opera fecere, ex albis Melino, ex silaceis Attico, ex rubris Sinopide Pontica, ex nigris atramento, Apelles, Echion, Melanctius, etc. » È da notarsi che quantunque ai tempi d' Apelle la tavolozza dei Greci alquanto si fosse accresciuta da quelli ove Cleofanto, primo lor coloritore, tingeva le sue figure con rosso di terra cotta, (*) tuttor si manteneva in molta semplicità in quella di Pausia, Ippia, Nicearco ed altri suoi successori, nemmeno essendo stato ancor ritrovato il *minio*, che sol ne fu dopo la sua morte, ove divenne di consueto uso. Ma quantunque più copioso fosse il materiale dell' arte, l' inferiorità di colorito nelle sue opere provò nei successori d' Apelle, che non tanto dalla qualità delle sostanze, quanto dal contrasto dei tuoni deriva la bellezza del dipinto. Anche il Reynolds si mostrò convinto che men s' impiegano colori, e più efficace ne divien l' effetto, e che quattro bastano a produrre tutte le possibili combinazioni. (*Notes sur le poème de Dufresnoy*, pag. 327.)

[3] « Omnia ergo meliora tunc fuere quum minor copia. » L' osservazione di Plinio calza maravigliosamente all' odierna pittura, la quale si dee

(*) « Primus invenit eas colorare, testa, ut ferunt, trita, Cleophantus Corinthius. » (Plin., XXXV.)

notando che le mischie delle carni di Giorgione non mostravano quelle « innumerabili tinte di bigio, di rancio, d'azzurro, e di siffatti colori che si accostumano inserirvi da alcuni moderni, i quali credono con tali modi toccare la cima dell'arte, allontanandosi dal naturale, che fu da Giorgio imitato con poche tinte adequate al soggetto. »[1] Tiziano, settatore ed emulo di Giorgione,

riconoscere non già avvantaggiata, ma deteriorata dalle ricchezze che il progresso della chimica ha versate sulle moderne tavolozze. Infatti dando un'occhiata alle pitture eseguite da un mezzo secolo in qua, ed osservando l'alterazione operatasi nel loro colorito, si può fermare un giusto paragone tra la durata delle opere, quando le materie coloranti erano limitate a poche terre o lacche, e quella dei moderni dipinti ricchi di tutti i scientifici ritrovati. Nè la cosa può in altro modo avvenire, mentre a valersi opportunamente dei prodotti della chimica converrebbe che ogni pittore avesse fatto uno studio particolare di quella scienza, per conoscere tutte le affinità ed incompatibilità che certe sostanze hanno fra loro. L'importanza d'una tal cognizione è particolarmente articolata dall'Armenini, il quale così esprime il suo concetto: « E nel vero è grande impedimento nell'arte il non sapere ottimamente usare i colori senza i quali riescon vani i concetti dell'animo; e le già trovate invenzioni, ed i vari modi e liquori, e le diverse e strane maniere nelle quali vengono composti, il numero e la varietà dei quali quanta sia può conoscersi manifestamente negli effetti prodotti dalla natura.... i quai colori si schiariscono ed oscurano con diverse mescolanze e composizioni. Onde è necessario aver notizia delle materie che sono alla volte strane ed incognite a molti, e delle nature loro, se sian tali che patiscano di mescolarsi amichevolmente insieme, o se pure come nemiche non possono in composizione alcuna legarsi, e però fa di bisogno di un giudizio grande e molto esperto. » (*Precetti di Pitt.*, Proem., pag. 6.) Leggendo queste parole in uno scrittore, il quale essendo nato nel 1530, visse in un tempo ove la pittura ancor versava in tutta la semplicità dei suoi colori primitivi, che si dirà egli del nostro, ove l'immensa copia delle sostanze somministrate dalla scienza ha di tanto complicato la difficoltà del meccanismo pittorico? A mutare la condizione dei moderni dipinti convien dunque o che ciaschedun artefice faccia uno studio continuo della chimica in tutti i suoi progressi, o che riformando la propria tavolozza la riduca all'antica sua semplicità.

[1] *Merav. dell'Arte*, tom. I, pag. 89. Un fatto che forse parrà puerile a taluni, e che pur non lascia di aver qualche importanza, si è l'osservare, fra i ritratti che di sè stessi dipinsero alcuni artefici dei buoni secoli, la condizione della tavolozza che essi tengono in mano, e il vedere come generalmente di pochissime tinte sia essa carica, in opposizione alle moderne ove elle sono sì esuberanti; e stante che quelle tavolozze furon senza dub-

ereditò la semplicità del suo materiale pittorico; ed anche ne' di lui dipinti la maggior vaghezza nasceva dalla contrapposizione per cui un panno bianco, posto vicino ad una figura ignuda, ne accendea di tanto la tinta, che tutta pareva impastata di vividi cinabri, mentre il pittore altro non vi avea posto se non semplice terrarossa, animata con un po' di lacca, là dove i contorni o le estremità hanno un tuono più sanguigno. La sua pittura ritraeva in sè una lucentezza propria che da altri non poteva eguagliarsi, e veniva attribuita al dotto artifizio delle repliche [1] fatte

bio da essi copiate nello stato in cui si trovavano nell' uso loro consueto, rimane dimostrata primieramente la maggior semplicità dei mezzi da essi impiegati, quindi la pochezza delle loro tinte, le quali invece di preparare a bella posta anticipatamente, andavan formando via via a punta di pennello come dalla vista del naturale loro eran suggerite. Infatti osservando la quantità di tinte che da certi moderni s' introducono nelle carnagioni anche nei quadri di storia, non si può a meno di non approvare la riflessione fatta dal Ridolfi o dal Vasari (tom. VI, pag. 244) su tale abuso che allontana la pittura dal naturale, mentre è vero che in una figura viva, considerata da vicino, si rinvengono tutte quelle varietà di tuoni che sembrano aversi ad imitare a uno a uno volendo rendere con giustezza il vero; ma se quell' istessa figura è situata alla distanza convenevole per poterne discernere il complesso, ossia alla distanza in cui ella si trova ordinariamente espressa in un quadro storico, si vedrà quanto ne rimanga semplificato il colorito, il quale, come da Giorgione si praticava, è soltanto composto di poche tinte *adequate al soggetto*. L' errore dei pittori deriva dunque dall' unire insieme una condizione di colorito ed una condizione di distanza che contrastano fra loro, perchè, quando per la molta prossimità si posson discernere certe finezze nei tuoni delle carni, non si può discernere l' insieme della figura intera, e quando questo è visibile, scompariscono le piccole varietà della tinta, e sol rimangono i tuoni principali che son quelli ove si ristavano gli antichi pittori, le cui opere, oltre all' essere più vere, non avean quel duro o quel pesante che sì spesso s' incontra nelle moderne. Un tale abbaglio suol esser prodotto dalla consuetudine non rara del disegnar prima una figura a certa distanza per coglierne il complesso, facendo quindi accostare il modello per meglio distinguerne le fattezze e il colorito.

[1] L' uso di tali repliche, il quale mal inteso può produrre o produce quel colorito pesante e tormentato che sì spesso incontrasi su certe tavole moderne, è una delle maggiori difficoltà dell' arte, ed a riuscirvi vuol essere e studio e pratica. Conviene che il colore sottoposto sia di natura a far

sopra imprimiture di gesso appena tinto, ove colore posto sopra colore « facea l'effetto come d'un trasparente velo, e produceva, oltre ad una saporitissima tinta,[1] quella splendida forza di lume, che è una delle maggiori bellezze tizianesche. » L'istesso reiterato lavorio conduceva le parti oscure a quella gagliarda e misteriosa trasparenza che tanta verità aggiunge al rilievo, nè egli la otteneva se non in capo a molte e molte meditazioni e fatiche, e dopo aver lasciate durante il corso di parecchi mesi le sue tele rivolte al muro, ed esser di nuovo tor-

sempre valere quello che vi si soprappone, e vada progredendo dalle tinte chiare alle più caricate: perchè se si pone un colore chiaro sopra un altro oscuro, esso ne resta appannato e ne risulta un tuono bigio falso e spiacevole, mentre la tinta più oscura soprapposta alla più chiara, le cresce splendore. L'arte di tali repliche è quella che rende sì difficili a copiare le tele della scuola veneta a differenza di quelle di Rubens, le quali, essendo per lo più fatte alla prima, non danno luogo ad esitazione sui colori che ne costituiscono l'artifizio. Perciò chi studia Tiziano (*) senza le debite avvertenze sulla condotta dei tuoni preparatorii che precedono la tinta di compimento, mai non giungerà allo scopo prefisso, ed anche con tali avvertenze nissuno vi giungerà senza aver fatte replicate prove sulla degradazione delle preparazioni, che debbono succedersi in modo da sempre coadiuvarsi l'una coll'altra, e di cui una sola tinta erronea basta a romper l'incanto ed a render nulla tutta la fatica.

[1] Tale è la cagione per cui le pitture di Tiziano risplendono anche frammezzo ai migliori coloristi fiamminghi, i quali solevano impiegare nei maggiori lor chiari le biacca pura, mentre nel veneto anche i pannilini più candidi sempre hanno un bianco dorato più amico all'occhio, e più propizio all'armonia. Osserva a tal proposito il Reynolds che, allorchè accanto a un quadro di Tiziano se ne considera un fiammingo, quand'anche fosse del Vandyck, questo divien freddo in paragone dell'altro. (*Disc. Acad.*, tom. I, pag. 390.)

(*) Palma il giovane, il quale ancora era giunto in tempo a veder dipingere Tiziano, narrava al Boschini essere costume di quel gran coloritore abbozzare i suoi quadri « con una tal massa di colori che servivano per far letto o base alle espressioni » che sopra poi vi dovea fabbricare, e ne ho veduti anch' io de' colpi risoluti, con » pennellate massicce di colori, alle volte uno striscio di terra rossa schietta, e gli » serviva, come a dire, di mezza tinta; altre volte con una pennellata di biacca » con lo stesso pennello tinto di rosso, di nero e di giallo, formava il rilievo » d'un chiaro, e con queste massime di dottrina faceva comparire in quattro » pennellate la promessa d' una rara figura. » (*Le Ricche Miniere delle Pitt. Venez.*, pag. 16.)

nato quindi molte volte ad accrescere velatura su velatura,[1] mistero sopra mistero, dichiarando di non aver mai fatta veruna opera alla prima, e ripetendo frequentemente che colui il quale « canta all'improvviso, non può formar verso erudito nè bene aggiustato. » Guidato

[1] L'eccellenza a cui giunsero gli antichi in ogni maniera d'imitazione, sembra dover togliere ogni dubbio sulla bellezza del lor colorito, essendo da credersi che la lor pupilla, sì giusta e delicata verso le squisitezze d'arte appartenenti alla forma, non lo fosse meno in quelle appartenenti al colore, e che quando essi encomiavano con tante lodi le tavole di Zeusi, Parrasio ed Apelle, il colore di quelle opere non ne fosse una men bella imitazione della natura. Sappiamo infatti dalla nomenclatura che ce ne hanno trasmessa i loro scrittori, che essi avevano un nome per esprimere i più delicati procedimenti della colorazione. Scrive Porfirio (lib. IV, *De Abst.*), che le mestiche fatte dai pittori sulla tavolozza eran dette φθοράς, *corruptiones*, ed il primo inventore di simili mescolanze di colori, secondo Plutarco, fu Apollodoro, ateniese, e vennero dette « corruptiones: Quia omnia mixta facilius sinceris putrescunt, mixtione pugnam, ac mutationem inferente: est autem putrefactio de corruptionum genere, ideoque colorum mixtiones corruptelæ nomine afficiunt. » Il passaggio dal lume all'ombra fu detto *tonos*, ed *harmogen* quello dall'una all'altra tinta; « deinde adiectus est splendor, alius hic quam lumen, quem, quia inter hoc et umbram esset, appellaverunt *tonon*; commissuras vero colorum et transitus, *harmogen*. » (Plin., XXXV, 5.) La relazione fattaci da Plinio sul modo di colorire adottato da Apelle, è atta a convincere che l'uso delle velature, sì dottamente praticato da Tiziano, era noto a quell'antico, le cui tele forse eguagliarono per tal rispetto le migliori venete. Riferisce quello scrittore, che Apelle ricopriva i suoi dipinti con una vernice nera così sottile, che, per l'effetto della riverberazione, essa diminuiva la troppa vivacità del colore, ed era visibile a chi osservava le pitture da vicino: e ciò faceva, con buon discernimento, affinchè tal vivacità non offendesse la vista, e rimanesse amorzato ciò che la tinta avea di troppo florido: « Absoluta opera atramento illinebat ita tenui, ut idipsum repercussu claritates colorum excitaret, custodiretque a pulvere et sordibus; ad manum intuenti demum appareret. Sed et cum ratione magna, ne colorum claritas oculorum aciem offenderet.... et eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret. » Dalle quali espressioni si dee conchiudere non essere stata quella una semplice vernice destinata a dare maggiore spicco al quadro, ma una vera velatura che riduceva i colori dalla bellezza naturale che sta nel lustro e nella vivacità, alla bellezza pittorica che consiste nella giusta ed appropriata imitazione. Che il verbo *excitare* si debba qui intendere per *diminuire*, lo prova il rimanente della frase, che altrimenti farebbe controsenso. *Excitare*, per *togliere, cacciar via*, si trova adoperato anche da Marziale e da Lucano.

dal suo genio, seppe Tiziano porre lodevolmente in pratica la massima già adottata da Giorgione, che per esprimere sulle tele con verità la natura, non era sempre necessario dipingere con cieca servilità tutte le sue apparenze, e che per rendere il rilievo dei corpi conveniva talora crescere, e talor diminuire alcuna cosa degli effetti che dimostravano; [1] massima sublime ma pericolosa, da cui ebbero origine i più alti voli come le più abbiette cadute dell' arte. Perciò si astenne il Vecellio dal dare all'oggetto rappresentato l'istessa forza d' ombra che vedeva nel vero, avendo osservato che le ombre dipinte con tale esattezza d' imitazione fanno bensi meglio risaltare il rilievo; ma che cosi facendo, si perde la tenerezza delle carnagioni, ed i corpi a quel modo ombreggiati « sembrano composti di tutt' altra materia che di morbida carne. »[2] L' effetto dei suoi ritratti fu inoltre in gran parte dovuto al discernimento, con cui egli seppe concentrare il maggior vigore del rilievo negli occhi, nel naso e nella bocca della figura, lasciando il rimanente in una condizione di lumi e d' ombre meno spiccata, dal quale artifizio più forza ritraea l'effetto, più verità l'imitazione; e supponendo opportunamente, che le scene espresse

[1] E ciò perchè solendo i pittori dipingere nell' interno del loro studio a lume chiuso, e rappresentando spesse volte soggetti espressi a lume aperto, non sempre essi avvertono quanto il carattere forte e nero delle ombre che hanno attualmente sott' occhio debba esser rischiarato e vario per la riverberazione della luce, e tale è la mira a cui intendeva la pratica usata da Tiziano, la quale soltanto appartiene ai sommi maestri che rettamente interpretarono la natura, così che non dee già dirsi che essi se ne scostassero, ma che per un giusto criterio, ed una lunga pratica sul vero, la riducessero a ciò che ella sarebbe stata nella condizione in cui la rappresentavano. Ma siccome dal sublime al ridicolo è breve il passo, così l' alterazione del vero, inspirata da un gran genio, toccò all' apice del bello, mentre che, suggerita dalla mediocrità, traligno nell' ammanierato. La qual cosa prova che a rettamente interpretar la natura soltanto vale chi passò lungo tempo a scrupolosamente imitarla.

[2] Zanetti. *Della Pitt. Venez.*, lib. II, pag. 99.

sulle sue tele, fossero illuminate da una luce calda e radente, quale si vede sul tramontar del sole, egli potè introdurre con verità nelle figure quelle parti piazzose di mezzatinta, e quel tuono dorato e vigoroso che tanta seduzione dà al colore, tanto incanto all'armonia.

Le maniere, con cui tinsero Bonifacio Bembi, Nadalin da Murrano, Morone, il Moretto, Polidoro, il Padovanino, Palma il vecchio, il Contarini, e più di tutti il gran rivale e nemico di Tiziano, Antonio Licinio da Pordenone, furono sì impresse del carattere tizianesco, per essere stati tutti quegli artefici discepoli di lui o delle sue tavole, che sarebbe ripetizione il descriverne i procedimenti.[1] Indagine più proficua al tirocinio del coloritore sarà quella del metodo bassanesco. E considerandone il complesso nelle opere di Jacopo da Ponte, si dee convenire, che alla poca fantasia di quel gran maestro nell'idear le sue composizioni è probabilmente da ascriversi l'eccellenza a cui pervenne nel colorirle.[2] Fu la di lui maniera alquanto malagevole per la varietà del suo modo di condur la tinta or velata, or fusa, or colpeggiata, or trattata a uso acquerello, sempre a seconda del moto e dell'indole dei muscoli, e per la franchezza

[1] L'istessa cosa si dee dire rispetto al colorito di Paris Bordone, che fu medio tra quello di Tiziano suo maestro, e quello di Giorgione, ma a differenza di questi furon talora le sue carnagioni inclinanti al bigio anzichè al rossiccio. (*Le Ricche Min. della Pitt. Venez.*, pag. 37.) Quanto alla maniera immaginata da Sebastiano del Piombo (Lanzi, *Stor. Pitt.*, tom. III, pag. 80) il quale coloriva a olio sulla pietra e sul marmo, come lo mostrò nella Flagellazione di san Pietro in Montorio, il poco esito da essa ottenuto, la rende immeritevole di studio, e dee trovar luogo più fra le bizzarrie, che fra gli utili trovati pittorici.

[2] Soleva egli trasportare non solo le teste, le mani e i piedi, ma le intere figure nella stessa movenza, dall'una all'altra tela, come pure animali, frutti e paesi, e tenendo avanti agli occhi i modelli coloriti di naturale, ad altro non pensava che a far sulla tavolozza tutte le tinte, che poi gettava sull'imprimitura con una pratica sì straordinaria, che potè dirsi aver egli toccato il supremo grado nell'artifizio del pennello.

delle finali risoluzioni con cui l'una e l'altra parte terminava. Alla degradazione del chiaroscuro sapea far corrispondere quella del colore, onde disponendo che l'ombra delle figure del secondo piano servisse di campo a quelle del primo, avvertiva che la mezzatinta delle prime figure valesse pel chiaro delle seconde, e quella delle seconde alle terze; e così riducea tutto il composto ad un accordo e ad un rilievo incredibile.[1] Questo era doppiato dall'uso in lui frequente di collocar le figure in modo, che non ricevessero se non pochi lumi, ma fieri e principali, come sulla sommità del capo, delle spalle, delle ginocchia, i quali ottenea con mantenere un moto angolare nelle membra, affinchè sulle punte degli angoli ferisse più viva la luce, ed aiutata dalle ombre prodotte da siffatte mosse, avesse maggior risalto. Gli fu tal pratica consueta anche nei panni, che tutti usò far cadenti dalle spalle al ginocchio, onde solo nelle sommità apparissero lumeggiati, ed il resto sbattimentato, ombroso, forte di macchia, forte d'effetto. Nel finimento delle sue opere solea proceder soltanto con colpi massicci, svelti e bene intesi, con tinte lucide e calde, le quali benchè viste da vicino, formino all'occhio un indistinta confusione d'ogni sorta di colori; riguardate alla convenevole distanza, rendono però il naturale con arte squisita, e colla più maestrevole intelligenza.[2]

[1] Fu notato dal Verci che con poco lo stile del Tintoretto si sarebbe avvicinato a quello del Bassano, se invece di disporre le sue tinte a tre a tre, le avesse il primo collocate a due a due, come faceva l'altro. « Era solito il Tintoretto divider le sue figure in due parti, come una allumata e l'altra priva di lume, ed allora le tinte restano divise a tre a tre. Ma nel Bassano sono divise in tre parti, acciò le tinte restino disposte a due a due: e questi artifizi sono più praticabili d'idea che non son quelli degli altri maestri; benchè in tutte le maniere, quando s'intende, si può operar d'idea, ma quelle regolate dall'artifizio sono le più facili d'apprendere. » (*Notiz. sulla Pitt. Bassan.*, pag. 55.)

[2] « Il suo colorito si rende superiore di forza e di vaghezza a qual si

La vicinanza della maniera del Bassano e del Tintoretto conducendoci ora ad esaminare quest' ultima, sembra degno di particolare avvertenza un uso a lui familiare nel preparare i primi abbozzi, il quale tanto più dee farci meraviglia quanto più sembra verisimile che quel fulmine della pittura assalisse per così dire le sue

sia maniera, perchè colla scarsezza de' lumi, abbondanza delle mezzetinte e privazione dei neri, accorda panni velati, lacche, rossi, e così bianchi, verdi acuti, in modo che l' occhio non resta punto offeso, anzí sommamente dilettato. A simiglianza delle prime opere del Tintoretto aggiunse nel colorito i cenericci ed i riflessi a tempo e luogo, aiutando sempre l' arte cogli artifizi, sicchè ha fatto un misto inarrivabile, che da chicchessiasi non può essere mai perfettamente imitato. » (Verci, *Pitt. Bass.*, pag. 50.). Nel modo di preparare si attenne alla maniera praticata da Paolo, con dar sotto alcune tinte lisce le quali, com' erano asciutte, egli ritoccava con scuri gagliardi, lumeggiandole di colpi arditi e risoluti che dava dopo aver intinto il pennello nell' acqua ragia, o fregato con olio le parti su cui operava, affinchè il colore scorresse più fluido, e ciò specialmente nei panni bianchi. Quindi costumava ripassare gli oscuri con lapis nero e velare i chiari con biacca per addolcirne le tinte. Erano i suoi colori favoriti ocria, lacca, cinabro ed aspalto, il quale univa colla lacca per servirsene di velatura o per ricacciare certi scuri forti così nelle carnagioni, come nei panneggiamenti, ed in altre cose « gli altri pittori servendosi nelle ombre dell' ondico e biacca, per esser colore che con puro endico facilmente s' oscura, e con biacca si schiara, danno due tinte, e poi con una mezzalinta formano i rilievi negli oscuri, avendo l' avvertenza di non adoperar questi perchè fanno secco, ma il Bassano praticando gli oscuri fece vedere che il tutto andava bene. » (*Pitt. Bass.*, pag. 59 e 60.) Nè si valse di cangianti per introdurre armonia sulle sue tavole, ma la cercò nell' equilibrio con cui tra loro assortiva i panni rossi, azzurri e gialli, lumeggiando questi con giallolino, ed ombreggiandoli con giallo santo. I suoi verdi, indubitatamente i più vividi che si veggano in pittura, d' altro non eran composti cho di verde-rame e di giallo santo, ma fu narrato che egli possedesse alcun segreto particolare nel purificare i colori. I di lui terreni, oscuri sui primi piani, verdicci sui secondi, e azzurrini sugli ultimi, sono condotti con molta verità e prospettiva aerea. Trattando i cieli, egli soleva far le nuvole più vicine con semplice terra verde e biacca, a cui aggiungeva talora un poco d' aspalto, mentre tenea le lontane d' un cenericcio composto di terra verde e biacca, mescolandovi una sufficiente quantità d' azzurro. Sono maravigliosi i panni bianchi da esso dipinti, e particolarmente le stoffe di raso che risplendono come se fosser naturali, e di tal maniera sono quelle della Santa Lucilla battezzata da San Valentino, da esso dipinta nella chiesa delle Grazie a Bassano, sua patria. (Ved. Bosch., *Le Ricche miniere*, ec., pag. 46.)

tele alla prima, per meglio sfogare la furia che lo dominava. Sappiamo da tutti gli storici con quanto studio, con quanti preparativi e ingegnosi ripieghi egli si accingeva al lavoro, ma quello che men generalmente è noto si è che, stabilita la distribuzione delle figure e disegnate queste con diligenza, egli abbozzasse tutta la composizione di semplice chiaroscuro,[1] sul quale poi facea ritorno con colori vivi e succosi, di nuovo consultando il naturale per la tinta come per la forma già fatto aveva, e solo allora trattando il pennello con isprezzo e libertà quando i contorni diligentemente definiti gli concedean di liberamente abbandonarsi all'effervescenza dell'esecuzione. A confronto della tardità del Tintoretto che pur fu il prototipo del furore pittorico, or giova collocare la vivacità d'un altro artefice tutto finitezza e leccatura, l'Allegri, a cui si ascriverebbe volentieri il sommo grado della pazienza e della posatezza. Questi, appena immaginata la propria storia, a tal modo trovavasi incalzato dalla piena d'una fantasia strabocchevole che cominciava i suoi abbozzi dal colorirli di colpo, adoperando il pennello a colorire, prima che la matita a disegnare, così che sol quando era finita la crisi di quella fervida improvvisazione, a mente fredda e tranquilla ne riprendeva poi ogni parte con molto studio, e conduceva l'opera all'ultima eccellenza.[2] Fra

[1] Infatti essendo egli richiesto un giorno da taluno quali fossero i più bei colori, rispose: « Il nero ed il bianco, perchè l'uno dava la forza alle figure profondendo le ombre, e l'altro il rilievo. » (Ridolfi, tom. II, pag. 59.) E per vero dire può l'arte pervenire all'apparenza del naturale senza l'aiuto dei colori, mentre essa non può fare senza il chiaroscuro, perchè non può far senza disegno: e vediamo che un'abile mescolanza del bianco e del nero è bastevole a indurre nel dipinto una relazione sì prossima del colore, che anche una semplice incisione avvien dirla ben colorita qualora le varie degradazioni dei piani vi sian giustamente osservate. Le preparazioni di semplice chiaroscuro furon praticate da vari insigni artefici, come Giotto, il Tiarini ed altri. (Boschini, *Le ricche miniere*, pag. 50 e 51; — *Fels. Pittr.*, tom. II, parte IV, pag. 206 e 207.)

[2] Così praticò egli, al dir di Sebastiano Resta, quando compose il suo

le pratiche abituali di questo coloritore si deve qui particolar considerazione a quella menzionata dal Lanzi[1] di dar sopra una tela preparata a gesso una mano d'olio cotto, su cui dipingeva con forte impasto di colori, nei quali mescolava due terzi d'olio ed uno di vernice, usando sostanze molto accuratamente purgate dai sali, di cui ogni rimasuglio veniva annullato dalla proprietà assorbente del gesso e dell'olio cotto. Terminata la pittura, si crede che egli riscaldasse al sole o col fuoco i suoi dipinti, affinchè i colori si mescolassero insieme, dalla qual costumanza forse derivò quella sua fusione inimitabile, che pare opera della natura anzichè dell'arte. A questi mezzi meccanici, immaginati dai primi coloritori dei migliori secoli, ancor rimane da aggiungerne uno appartenente a Andrea Schiavone, le cui tinte stettero spesse volte a paragone con quelle del Vecellio, di Paolo e del Bassano, e serviron d'esemplare al Tintoretto che dichiarava meritevole di riprensione quel pittore « che non tenesse in sua casa un quadro d'Andrea.[2] » Anche egli, come Giorgione e Tiziano, non usò altri colori che semplici terre con cinabro e lacca, e fu solito velar le ombre delle sue carnagioni con ocria ed aspalto in abbondanza, colore che, a tal modo impiegato, riesce altrettanto sodo quanto è alterabile, associato alla biacca ed al giallolino.[3] L'ammirazione destata dalla

celebre quadro della Notte, ordinato dai sigg. Pratoneri per la chiesa di San Prospero di Parma, ora in Dresda, ed in quello dell'Assunta pel duomo della medesima città. (*Lett. Pitt. del Bottari,* tom. III, pag. 483. Ediz. Milan.).

[1] *Storia Pitt. d'It.*, tom. IV, pag. 84.

[2] Rid., *Merav. dell'Arte*, tom. I, pag. 28.

[3] Per giudicare quanto sia riprovevole un tal uso basta considerare la maggior parte dell'opere prodotte dalla moderna pittura francese, nelle cui scuole, ove l'autore di queste carte praticò alcun tempo, è mestica tradizionale l'unione della biacca o del giallolino coll'aspalto per la formazione di quelle mezzetinte neutre, dominanti nelle carnagioni sugli sfuggimenti

freschezza del suo colorito avendo indotto gli artefici di que' tempi a indagarne i segreti ripieghi, fu notato esser suo consueto uso porre soltanto in opera le mischie, quando per alcun giorno esse erano rimaste allestite sopra la tavolozza,[1] perchè formandosi allora sulla superficie del colore, una specie di pellicola sottile che lo preserva dal contatto dell'aria e lo mantiene in tutta la sua freschezza, esso acquista un non so che di schietto e di butirroso, che lo rende più vago nell'impasto, più agevole al maneggio del pennello.[2]

delle parti e nel passaggi dalla luce all' ombra. La tinta che risulta da una tal combinazione è di una finezza propria a lusingar l'occhio per un momento, ma in poco tempo l'azione del piombo, agendo sulle altre sostanze, lascia predominar sul tuono un bigio ovvero un verdiccio che ne falsa il carattere, e produce quei coloriti alterati e antipatici, sì comuni sulle tele di Girodet e d'altri di quegli artefici. Cotali tinte intermedie eran prodotte sulle tavolozze venete dalla semplica combinazione della biacca colla terra gialla scura o chiara, associate a qualche particella di cinabro o di lacca o d'oltremare, secondo il tuono che volevano imitare, e due o tre secoli, che sopra vi trascorsero, ancor non ne hanno offuscata la nitidezza.

[1] Tale fu eziandio la consuetudine di Gros, uno dei più fulgidi pennelli della moderna scuola di David, i cui quadri, rappresentanti la Battaglia d'Aboukir o gli Appestati di Jaffa, si direbbero coloriti da qualche fiammingo.

[2] In un articolo ove accenniamo le principali maniere inventate dai moderni per colorire, non si deve omettere quella d'un altro veneto, Andrea Celesti, la quale, benchè di secondario artefice, pur ebbe lode dagli scrittori. Riferisce il Zanetti essere stato costume di quel pittore di non mescere « i colori sulla tavolozza come ognuno suol fare, mettendo sulla tela una striscia di biacca, una di terra rossa, di giallo e di altri colori, univa ogni cosa sul quadro istesso, e formava quelle parti che avea pensato con incredibile felicità, e con bell' effetto di tenerezza. (*Della Pitt. Venez.*, lib. V, pag. 401.) Nel metodo di quel maestro, il colore impiegato puro andando esente dalla manipolazione che se ne suol fare colla spatola sulla tavolozza nel preparar le tinte, soltanto pativa quella prodotta dal pennello, vale a dire la metà meno del consueto; la qual cosa conferma la massima che, quanto più è semplice il colore, tanto meglio se ne mantiene la vivacità.

II.

Prima di passare a visitar l'officina pittorica di Paolo Veronese, nostro primario protagonista in quest'articolo, è necessario un breve trascorso nelle principali fiamminghe, i cui artefici attinsero dai Veneti un insegnamento che poi, per una di quelle vicende consuete nella storia della pittura, più tardi ad essi restituirono; mentre le opere dei Fiamminghi ebbero sulle venete della decadenza la medesima influenza ammonitrice, che sulle prime fiamminghe le venete dei buoni tempi. Van Oort, Giovanni Badens, detto dagli Olandesi il *Pittore Italiano*, pel lungo soggiorno fatto da esso in Venezia, e Van Kalcker, allievo di Tiziano [1] furono in quelle contrade i primi riformatori d'un'arte che in Rubens e nei di lui discepoli ebbe i più valenti interpreti. Osserva l'Algarotti, che uno dei precetti più frequentemente inculcati da quel maestro al conseguimento d'un bel colorito fu quello delle tele preparate a gesso, secondo l'uso veneto, da cui, dando a tutti l'esempio, egli mai non si dipartiva.[2] Il segreto della sua freschezza consisteva nella perfetta cognizione che egli ebbe della natura dei colori, quelli soltanto impiegando che, uniti insieme l'un col-

[1] Questo pittore si accostò sì da vicino alla maniera dol maestro, cho pochi riuscivano a distinguerno le opere, o l'istesso Goltzio, quantunque abile, preso un ritratto di Kalcker per di Tiziano in presenza di molti altri professori (Descamps. tom. I. pag. 80.) Rubens serbava nel proprio studio un'opera di Kalcker qual esemplare del miglior colorito.

[2] Le ragioni che ne porge l'Algarotti, in una sua lettera ad Eustachio Zannotti, vongon da osso chiamate giustamento un Corollario all'Ottica Noutoniana, e sono fondale sull'aziono che un fondo risplendente, come quello del gesso, esercita sulla trasparenza dello molecolo colorato o oleose. Si può inferire da un passo di Galeno: *De usu partium*, che un tal uso fosse consueto presso i pittori doll'antichità. (*Lett. Pitt.*, tom. VII, pag. 401.)

l'altro, non si pregiudicavano,[1] e nella precisione con cui azzeccava le tinte del vero sulla tavolozza, e le stendeva sulla tela una accanto all'altra, senza troppo rimestarle per timore di perderne la lucidità.[2] Ad accrescer questa, assai concorreva pure la sua massima d'impastar fortemente i chiari con colori di corpo, mentre nelle ombre soltanto si valeva di velature che lascian ta'ora trasparire l'istessa tela, della cui imprimitura v'ha esempio essersi egli giovato a modo di tinta. Sfuggiva inoltre con gran precauzione di far uso della menoma particella di biacca nelle ombre, dichiarando ai suoi discepoli esser quella da considerarvisi come il veleno del buon colorito, a cui toglie quel caldo e quel dorato che tanto ne rendea pregevoli le tele, e che, quantunque più artifizioso e più tenero, pur sempre non vi mantenne il Vandyck, le cui ultime opere, troppo frettolosamente condotte, spesso tralignavan nel ferrigno.[3] Di ciò potè, per vero dire, es-

[1] « Il a connu parfaitement celle (*couleur*) qui n'altéroit ni la vivacité ni la durée de l'aûtre. » (Vies des Peintres Flamands, etc., tom. I, pag. 310.)

[2] « Ses teintes sont justes et employées d'une main libre, sans les trop agiter par le mélange, de peur que venant à se corrompre elles ne perdent trop de leur éclat, et de la vérité qu'elles font d'abord paroitre. » (De Piles, *Reflex. sur les Ouvr. de Rubens.*) L'importanza di tal verità non suol essere bastantemente valutata da molti, i quali stimano che accumulando colore sopra colore sempre si possa giungere a un dato tuono; ed è vero che anche con tal soprapposizione di materia si può esso ottenere, ma colla differenza che la tinta applicata e non brancicata si mantiene immutabile, mentre quella ripetutamente coperta, ricoperta e tormentata, si altera in breve, così che spesse volte accade che al domane più non si riconosca quella della vigilia. La qual mutazione è generata dalla reazione che i colori han l'un contro l'altro, essendo vero, come l'osservano il Castel e il Mengs, che duo insieme uniti hanno minor splendore di un solo puro, e che quando se ne aggiungono tre, essi « perdono reciprocamento tutta la loro bellezza: » la qual cosa tanto più dee succedere in un gran numero che, oltre all'estinguersi l'un coll'altro, rimangono alterati dal tramenio del pennello.

[3] De Piles, pag. 407, La qual cosa conferma l'osservazione del Reynolds poco prima citata.

ser anco cagione il pennelleggiare men facile e men largo di questo pittore.[1] Ottenne però il Vandyck sulle sue tavole un'armonia, a cui di rado giunse il di lui maestro che al dire del Mengs, « non sapeva cosa questa si fosse. »[2] La maniera di Jordaens, Diepenbeke, Van Mol, Van Tulden, ec. fu simile a quella di Rubens, e non offre materia a studio particolare. Se non di studio, degno d'ammirazione sembrerà certamente il trovato di Giacomo de Gheyn, il quale, privo di maestro che lo istruisse sul modo di comporre le mischie, immaginò un ripiego assai ingegnoso suggeritogli dal proprio genio. Preparò egli una gran tavola che divise in cento piccoli quadrati, ognun dei quali era dipinto in una diversa combinazione di colori che registrava a mano a mano. Egli diede quindi i suoi rispettivi lumi ed ombre a ciascun quadrato, e distinse le sostanze che hanno affinità, da quelle che sono antipatiche fra loro; ed avendo avuto cura di porre un numero d'ordine ad ogni quadrato, egli registrava in un libro le proprie osservazioni, e con tal paziente pratica pervenne a notabile maestria.[3] La spontaneità ed il largo della maniera adottata da Metzu, e il suo modo di sempre accordare insieme le tinte che egli imitava dal naturale, benchè sovente vi fossero troppo disparate o troppo uniformi tra loro per produrre un buon effetto, merita altresì un'accurata disamina che solo sulle sue tavole può praticarsi.[4] La giusta degradazione dei tuoni, sempre

[1] Desc., *Vie des Peint. Flam. etc.*, tom. I, pag. 310.

[2] *Rifless. sopra Raff., Tiz. etc.*, pag. 134. Ed aggiunge: « Il Rubens prese per suo modello l'arco-baleno, e metteva nei suoi quadri molti di questi tre colori, ma non sapeva equilibrarli come Tiziano, il quale faceva tutto secondo le regole della più esatta armonia. »

[3] Desc., *Vie des Peint. Flam. etc.*, tom. I, pag. 240.

[4] È citato con elogio dagli scrittori un suo quadro, ove avendo egli rappresentato una signora con un abito rosso che si staccava sopra una cortina da letto dell'istesso colore, ciò che presso un altro pittore avrebbe

da lui mantenuta in conformità colla distanza degli oggetti, fu il segreto della stupenda armonia introdotta nelle sue opere che ne venner dichiarate il miglior esemplare fra quelle della scuola olandese.[1] Diversa dalla sua, diversa da tutte, unica, bizzarra, ispirata da una mente immaginosa è la maniera del Rembrandt. Fonti della bellezza del suo colorito furono i due gran principii già da noi lodati nel Rubens, profonda cognizione delle specie colorate, sicura collocazione di tinte vergini:[2] pratica malagevole ma sicura; inventata dal genio, conceduta allo studio, negata alla desidia. Egli sbozzava le tele con impasto tutto particolare, e tornava sopra tal preparazione con botte risolute, e come Rubens e più di lui, caricava il colore nei chiari, spesso modellati anzichè dipinti. Il suo fare è vera magia. Situate le mischie una accanto all'altra, il più delle volte egli le velava, passandovi sopra il colore prima che del tutto fossero asciutte, unendo i trapassi dal lume alle ombre, mitigando i tuoni troppo accesi, spandendo ovunque il calore, accrescendo gli effetti, perfezionando il rilievo, in cui pochi l'eguagliarono, nissuno lo sopravanzò. Gerard Dow, discepolo e contrapposto del Rembrandt, ne pra-

generato monotonia, riuscì nella sua opera d'un accordo e d'un effetto singolare.

[1] Desc., tom. II, pag. 243.

[2] « Personne n'a mieux connu les effets des différentes couleurs entr'elles, n'a mieux distingué celles qui sont amies d'avec celles qui ne se conviennent pas. Il plaçoit chaque ton en sa place avec tant de justesse et d'harmonie, qu'il n'étoit pas obligé de le mêler, e d'en perdre la fleur et la fraicheur. » (Desc., tom. II, pag. 93.) Il De Piles paragona la verità delle carnagioni del Rembrandt a quelle di Tiziano. Questi due pittori, dice, eran convinti avervi colori atti a distruggersi l'un coll'altro per l'eccesso della mistione, i quali perciò conveniva smuovere col pennello il meno possibile. Ambidue costumarono fare, al lor dipinto, un letto con colori massicci, su cui applicavan con leggerezza tinte fresche e gagliarde, imitando così la purità e la forza di quelle della natura (*Vies des Peint.*, pag. 427.)

ticò le massime sul colore, sul chiaroscuro, sostituendo la minuzia anzichè la diligenza all'impetuosa sprezzatura del maestro. La sua ricercatezza nel preparare da sè stesso gli olii, le tele, i pennelli, ec. fu più tardi imitata da Van-Huysum. Le tavole di questo, come quelle degli altri migliori coloristi, eran ricoperte con imprimitura bianca, su cui con incredibile scioltezza di mano stendea colori sì fulgidi da esserne superati quelli della natura. Dai primi chiari in fuori, egli solea velare sottilmente tutte le altre tinte e gli stessi bianchi, raddoppiando le velature, sinchè avesse trovato il tuono che intendeva. Allora riprendeva il lavoro con colori di corpo, e perfezionava le forme, i riflessi e le ombre, con un tocco in cui ad un tempo era brio e precisione. Van Goyen usò talora una maniera capricciosa tutta sua. Tolta una tela, e senza farvi sopra alcun disegno, vi andava applicando dei chiari e degli scuri senza ordine nè misura, nè ancora era asciutto quel primo colore, che già si vedean nascere sotto gli agili suoi pennelli qua un'aria limpida, là un orizzonte illimitato, indi alberi, case, villaggi, torrenti, il tutto con rara squisitezza.[1] Una sola cosa è da condannarsi nel suo metodo, l'abuso del turchino d'Harlem,[2] allora invalso nella pratica che molte alterò fra le

[1] Aveva questo pittore avuta una gara con Knipberghen e Parcelles, a chi farebbe più presto un quadro. Quelli che lo videro così operare già lo credevano indubitatamente il vincitore. Ma Knipberghen, che dopo lui s'accinse ad una tela di maggior dimensione della sua, parea prender di colpo sulla tavolozza gli oggetti bell'e fatti, e non porvi altro studio che quello di buttarli sull'imprimitura. La sua opera fu terminata anche in più breve tempo della prima. Venne ultimo alla prova Parcelles, e sedutosi al treppiedi, stette lungo tempo pensieroso, inoperoso, immobile. Già tutti lo preconizzavano il perditore, quando lo videro a un tratto riscuotersi da quello stato, e compiere, in un intervallo assai minore degli altri due, un'opera assai meglio immaginata e condotta, che gli meritò la palma. Aveano i primi anzi operato, che pensato: Parcelles pensò prima d'operare, e il suo quadro fu concepito e fatto per eccellenza.

[2] *Vie des Peint. Flam. et Holland.*, tom. I, pag. 421.

più belle opere di quel tempo, come la terra d'ombra e il nero da stampatore già fatto aveano prima nelle scuole di Bologna e di Roma.[1]

III.

Avendo trascorse nei loro varii gradi le più floride stazioni della pittura italiana e fiamminga, e alla maniera di Dante, che di stella in stella alla suprema luce si sollevava, essendo pervenuti in faccia al maggior luminare di questo nostro empireo dell'arte, ecco che ormai tocchiamo alla meta da noi prefissa. All'alzarsi della cortina, da cui si ricopre la tela di Paolo Veronese, sembra che, aggruppate in movenze d'ammirazione intorno alla vasta opera, debbano a noi manifestarsi le forme immortali dei preclari che con lui vissero, o lo precedettero, e che accennando colla mano, sorgano a celebrarne le meraviglie. E prima di tutto ci colpisce a quell'aspetto il pensiero di uno scrittore veneto[2] che le opere del Calliari sembrano effettuare in tutta la lor magnificenza certe idee di regge o di palagi spaziosi e risplendenti, dalla fantasia talor rappresentati nei sogni nostri più lieti; immagini che, anche quando l'anima è restituita al suo primiero ufficio, lasciano in essa un'impressione di grandioso e di dilettevole. Questa vasta invenzione composta da Paolo nella sua più bella epoca appalesa il genio di quel grande immaginatore, e sorge a farsi insegnatrice della più sorprendente industria pittorica che, da Tiziano in fuori, vanti l'arte italiana. Ed anche in quest'occasione

[1] Osserva il Vasari essere di ciò stato esempio famoso anche l'istesso quadro della Trasfigurazione, il cui colorito era sin dai suoi giorni notabilmente alterato dall'uso di quella sostanza (*Vite dei Pitt.*, tom. V, pag. 319.)

[2] Zanelti, *Della Pitt. Venez.*, lib. II, pag. 163.

ci sembra opportuno il qui rinnovare un precetto già più volte inculcato nel contesto dell'argomento, e che or lascerem ripetere ad un artefice che colla penna e col pennello giunse a gran fama, il quale non potendo saziarsi d'ammirare la vaghezza e il sapere delle tinte paolesche, si fa ad indagarne la cagione, e l'attribuisce alla di lui prontezza e sicurezza di mano nell'operare « per cui restavano esse lucide e nette: che chi replica più volte e ricerca, non può conservare freschezza, » e osserva che sulle tele di Paolo « non vi è colpo che non sia sicuro, che non operi, non conchiuda e non dinoti il maestro, essendo stato il suo dipingere come lo scrivere d'una perita mano, così che si possono annoverare le pennellate e conoscere quali fossero le prime e le ultime, come gli scritti caratteri. »[1] Al Zanetti ed al Boschini, i quali soli fra gli scrittori ci tramandarono i particolari della maniera paolesca, andiamo tenuti della notizia che ancora in oggi possediamo sul metodo di quel coloritore, metodo che sempre offrirà studio importante e difficoltoso alle meditazioni di qualunque pittore. Disegnata la composizione sulla bianca imprimitura a gesso, cominciava Paolo a coprir così le carni come i panni, le architetture e le altre cose con certe masse piane, e quasi d'una sola mezzatinta[2] che serviagli come di suolo

[1] Ibid., pag. 164.

[2] L'uso di campeggiare a tal modo ogni parte della composizione con una mezzatinta neutra fra i chiari e gli oscuri, per cui si stabilisce il tuono locale dei principali valori cromatici, offre due notabili vantaggi: il primo, di dar prontamente al pittore l'idea generale dell'armonia che vuole introdurre: l'altro, di permettere al suo spirito che già si è reso conto della forza a cui deve condurre i vari oggetti espressi, di dedicarsi con maggior libertà e securità all'emendazione del disegno parziale d'ogni figura. Ma a chi tratta l'arte è ben noto quanta abitudine del colore sia necessaria a buttar giù alla prima quella tinta fondamentale che appunto si trovi del tuono preciso che conviene alle rispettive distanze, ed al grado di luce che ferisce ogni figura, mentre il tornarvi sopra, anche leggermente, basta a toglierle il fiore, indi ad alterarla ed appesantirla.

per segnarvi poi sopra le fattezze, le pieghe, o gli ornati, prima con scuri semplici, e poi con altri più gagliardi, lumeggiando per ultimo ogni oggetto secondo il suo carattere con pennellate così sicure e brillanti, che ovunque spandevano calore e vita. Ed è da notarsi che questi colpi egli soleva applicarli allorchè quella prima mezzatinta era asciutta,[1] di modo che « si possono numerare le pennellate rimesse come se fossero perle, rubini, zaffiri, smeraldi, diamanti ed altre gioie le più preziose che ci arrechi l'Oriente. »[2] Ma avverte con ragione un altro scrittore, che coloro il cui genio non è emanato dalla medesima stella che quella di Paolo, non debbono arrischiarsi a contraffare que'suoi modi, mentre il voler a tal modo operare senza la necessaria dote così di scienza come di pratica, è un esporsi ad inciampar nella carriera, e fallir sin dai primi passi la meta: onde importa ricordare per quale studiosa, aspra e diligente via erasi egli sollevato ad una maniera sì impareggiabile. Erano i panneggiamenti di Paolo per lo più ombreggiati con lacche, e non solo i rossi, ma i verdi, i gialli ed anche gli azzurri, i quali usò far sempre a guazzo,[3] così che spesse volte è accaduto, che volendo taluno poco avvedutamente nettare alcun suo quadro, ne abbia involontariamente sfiorato, e talora anche tolto affatto il colore. Una consuetudine, che a lui solo forse appartenne nella scuola veneta, fu quella espressamente dichiarata dal Boschini[4] di non mai velare alcun panno di qualunque

[1] Quel modo di terminare le pitture a secco fu sì caratteristico di Paolo che servì ai più abili conoscitori a distinguere le sue pitture che molti scambiavano con quelle del Montemezzano, il quale « non sapea dipingere con quella scioltezza di pennello, e con quei colpi a secco brillanti e leggiadri, con cui animava il maestro le opere sue. » (Zan., *Della Pitt. Venez.*, lib. III, pag. 279.)

[2] *Della Pitt. Venez.*, lib. II, pag. 164.

[3] Bosch., *Le Ricche Min.*, pag. 55.

[4] Ibid., pag. 56.

colore si fosse; consuetudine che in lui fu talmente caratteristica che « vedendosi in un quadro, creduto di Paolo, un panno velato, bisogna molto ben considerarlo per non ingannarsi. » La lacca e il minio, adoperati sì nelle carnagioni come nei panneggiamenti, nelle arie e in molte altre cose, erano i colori per cui mostrò maggior predilezione, e per lumeggiare si valeva frequentemente del giallolino, dell'orpimento e del cinabro, aborendo come il veleno biadetti, gialli-santi, smaltini e verdi azzurri, come pure ogni maniera li lustri e di vernici.[1]

Facendoci ora ad esaminare l'opificio armonico di questa vasta composizione,[2] è da considerarsi quanto il maestro siavisi mostrato osservatore puntuale dei principii dettati dall'ottica, così nella collocazione delle tinte sempre adattate all'importanza del soggetto cui voleva far più o meno trionfare, come nella ripartizione equilibrata dei colori in tutta la sua estensione. Il tuono caldo impresso da Paolo alle arie è, a giudizio del Reynolds, uno dei mezzi più proprii a produrre un grande effetto, stante che il giallo e il rosso, ovvero il bianco giallognolo, in esse dominanti, imprimono alla massa luminosa una forza che si riverbera in tutta l'opera, mentre i verdi, gli azzurri e i bigi vi si trovan mantenuti in disparte, destinati soltanto a dar vigore ai tuoni caldi, o a rendergli più appariscenti.[3] Una teoria diametral-

[1] Ibid., pag. 91.

[2] Quantunque non possiamo riprodurre questo capolavoro coll' incisione, stimiamo che la sua celebrità europea basti ad autorizzarci ad entrare più minutamente nella descrizione del composto, e nell' esame analitico della sua colorazione, come in occasione d' altre rinomate opere, di pari notorietà, praticava il Bellori nel suo libro: *Sulle Immagini di Raffaello*. Speriamo che questo accurato studio possa riuscire di qualche vantaggio al tirocinio dell' arte.

[3] Reyn., *Discours prononcés à l'Acad. R. de Londres*, pag. 385.

mente opposta, ove i colori della parte chiara tendessero al freddo e fossero attorniati da masse ombrose di tuono gagliardo, come vedesi nella maggior parte delle tavole fiorentine o romane, toglierebbe al pittore, e fosse pure un Tiziano o un Rubens, la facoltà di rendere armonico e brillante il proprio colorito.[1] In tale scoglio s'imbatterono frequentemente Carlo Maratta, Niccolò Pussino e Lebrun, i quali mostrarono nella cognizione dell'armonia una mediocrità, per cui la ricca dote, di cui fecero pompa nel disegno e nell'espressione, rimase offuscata. Conforme ai migliori dettami tizianeschi è il raro accordo di questa tela, ove l'occhio trova piacevole riposo, quantunque la sua armonia risulti da un ordine di tinte non già soverchiamente basse, il che era più facile, ma anzi oltremodo vivide, a cui due secoli e mezzo non bastarono a togliere il primitivo fulgore. Seppe il Calliari mantenere l'equilibrio cromatico della immensa superficie che dovea ricoprire, colla consueta industria di colori artifiziosamente vicinanti fra loro, l'unione dei quali, formando la compiuta serie di alcune specie, concorse ad estendere nella massa gli opportuni valori, senza che le frequenti antitesi, con cui egli ne accrebbe l'effetto, po-

[1] « Si les couleurs de la lumière sont douces, et celles qui y sont tout autour chaudes, ainsi qu'on le voit dans la plupart des peintres Romains et Florentins, il ne sera plus au pouvoir de l'art, pas même entre les mains d'un Rubens ou d'un Titien, de donner du brillant et de l'harmonie au tableau. » (Reynolds, pag. 386.) È da citarsi qual esempio di siffatto errore la celebre tavola di Lebrun, rappresentante Alessandro nella tenda di Dario, la quale riuscì d'una freddezza disgustosa per aver quel maestro dato un panneggiamento azzurro chiaro alla figura di Statira, su cui piomba il lume principale del quadro, che si riflette su tutto il rimanente, e induce nel complesso del colorito un tuono gelido e falso che lo rende inferiore all'intaglio fattone da Audran, nel quale, perchè ridotto ad opera monocroma, scomparvero le laidezze del colore, e sol rimase il pregio della forma e del sentimento. Tale è parimente la cagione per cui tanto si trovan giovate dall'incisione le tavole di Niccolò Pussino.

tessero nuocere alla generale armonia.[1] Anzi, certe ardite chiamate, le quali presso alcun altro facilmente avrebbero indotto disaccordo nell' opera, trovavansi, nella

[1] L'analisi della progressiva condotta delle tinte e del sistema di frequenti richiami seguito da Paolo in quest' opera, è meritevole d' attenta investigazione. Il colore e la luce essendo manifestati dalla pittura per mezzo del rosso e del giallo, si vedrà con quale abilità egli ha saputo intrecciare fra loro, a modo d' opera reticolata, questi due colori, onde il tuono del quadro riuscisse caldo e luminoso, senza che la troppa quantità del giallo e del rosso generasse monotonia, e quindi stucchevolezza. Protagonista del quadro essendo la Maddalena, da cui esso venne denominato, non solo fu quella santa da lui collocata verso il centro, ma i colori che la definiacono sono il giallo chiaro nei capelli sparsi e nel velo che le scende sulle spalle e sul petto, così che tutta la parte più sporgente di quella figura si trova secondata nel suo sporgimento da uno dei colori che più s'affacciano all' occhio. La manica del braccio destro fu opportunamente condotta con tinte violette, perchè il violetto essendo composto di rosso e di turchino, compieva in quel luogo, col giallo, la serie dei colori primitivi, e coadiuvava allo spicco del giallo-chiaro della testa e dei veli, e del roseo delle carni, come pure a quello del rancio dominante nei rimanente della figura. Convenendo quindi all' effetto ideato dal pittore, che la figura di Gesù Cristo rimanesse in ombra e pur non apparisse troppo indietro perchè principale, egli l' ha tutta panneggiata in rosso, più tendente alla lacca ove il panno dee contrastare col rancio di quello della Maddalena, spiccando l' un per l'altro, più tendente al cinabro, ove s'accosta ai gialli che lo attorniano nel pallio dell' apostolo collocato presso al Salvatore, e nei capelli della Maddalena. Il turchino, che appena si dimostra a brevi intervalli nella figura del Cristo, non si trova quivi se non come accrescitivo della massa d' ombra. È da osservarsi con accuratezza il serpeggiamento della tinta rossa in tutta la vastità della superficie colorata: essa parte dal panneggiamento del Cristo, e trovando nel rancio della veste della Maddalena un'analogia che l'associa alla propria natura, per essere il rancio l' unione del rosso col giallo, si estende superiormente nella manica della figura femminile che parla col Redentore. Accennata poi, quasi di volo, nel turbante della figura che sull' estremo piano sta parlando con un moro, si trova fortemente richiamata nel vivo cinabro della tunica della figura che, vista in iscorcio presso la colonna, sta a colloquio con Giuda, seduto nel centro presso alla mensa. Il cinabro di questa decresce nei tuono di lacca della tunica di Giuda, e, partendo verticalmente, si vede lampeggiare in mezzo all' aria verso la sommità del loggiato, nei panneggiamenti delle figure che vi stanno sedute, donde precipitandosi di bel nuovo, torna a dominare più calda sul berrettone della figura in piedi tenente una scimia, e più fredda sul turbante del moro che ride con essa, e in quello dell' altra sedente al suoi piedi, da dove nel rancio fortemente rossigno dell' ultima figura verso la cornice

vasta sfera visuale che comprendean le sue tavole, assorte dai partiti grandiosi che le circuivano; così che limitandosi esse a ravvivar soltanto un ordine d'intonazioni meno liete,[1] illesa tuttor rimaneane la complessiva consonanza. A tutti questi pregi, uno egli ne aggiunse, che agli altri tutti servì di compimento, quello di valersi opportunamente dei cangianti prodotti dalle tinte delle sete, affin di riconciliare insieme i tuoni più opposti col procacciarsi destramente una digressione dall'uno all'al-

si estende vastamente a far riscontro a quello della Maddalena. Procede coll'istesso avvedimento la distribuzione delle tinte gialle nelle varie lor modificazioni; mentre facendo capo dal rancio dei panni della Maddalena, troviamo il giallo-chiaro dei veli e dei capelli ripetuto nel pallio dell'apostolo sedente presso Gesù Cristo all'estremità del quadro, indi in quello dell'altro situato presso a Simone. Deviando di nuovo a destra si rivede di nuovo sull'omero fortemente lumeggiato della donna chinata a parlar col Salvatore, indi nel rancio del manto e del turbante delle due figure soprapposte a questa, donde spandendosi in vari tuoni nelle architetture, nei nuvoli dell'aria, nelle colonne della loggia, spicca più vivido nel gran vaso che s'innalza sul centro, e più smorzato sul pallio che ricopre dal mezzo in giù la figura di Giuda; e poi allargandosi in quelle dei due levrieri e della figura accosciata appiè della colonna, termina con associarsi al rosso nel rancio di quella che gli sta accosto. Il turchino e il verde accolto nelle vesti della figura di Simone, collocata in faccia al Salvatore, sono ivi dominanti, perchè Paolo volle estendere la massa d'ombra da esso concentrata in tal luogo, e per far vie meglio trionfare i tuoni chiari e gagliardi che radunò nella figura della Maddalena. È oltremodo ingegnoso il buon effetto da esso ottenuto per mezzo della tovaglia soprapposta alla mensa, di cui si valse così per dilatare i tuoni luminosi del quadro, come per riposare alquanto l'occhio dello spettatore dal moto prodotto dall'accumulamento delle figure in un campo sì smisurato. In ultimo è da notarsi che la forte massa d'azzurro e di giallo-chiaro dominante nell'aria, abbisognando d'un richiamo che ne equilibrasse l'opera in un'analoga estensione, divisò l'artefice di ripetere le tinte giallognole e turchinicce ne' marmi ond'è contesto il pavimento, e così diè l'ultima squisitezza d'armonia e d'effetto a questo capolavoro inspirato dal genio e perfezionato dalla scienza.

[1] Come appunto si può discernere osservando la parte superiore di questa tavola, ove la vasta estensione dei tuoni dell'aria avrebbe destata monotonia, senza l'introduzione fatta quivi a proposito delle tinte più amene o svariate che spiccano ne' panneggiamenti delle figure affacciate sul balaustro della loggia.

tro, ovvero per introdurre maggior leggerezza in certe masse più compatte di panneggiamenti.

Fra le rare qualità di Paolo Veronese fu sovente celebrata quella d'aver sovra ogni altro conosciuta la proporzione che conveniva stabilire tra le figure e il campo che le contiene; la qual cosa tanto più malagevole riusciva al pittore in un ordine di composizioni ov'egli intendea far gran pompa d'ornati architettonici, aprendo atrii e colonnati, ergendo logge, edificando palagi con vaste sale altamente laqueate, ed archi e pilastri e immense prospettive. Degna di siffatto encomio è forse più d'ogni altra questa tela, le cui figure, eccedendo la naturale proporzione, conservano tuttavia grandiosità in mezzo ai sontuosi edifizi che le attorniano. Tutte poi distintamente elle s'appresentano allo sguardo, per esserne i contorni alquanto decisi, e l'azione del pennello diretta con una grazia e felicità di mano che ad ogni distanza industriosamente adatta l'opportuno lavorío « portando anche a chi sta lontano le bellezze tutte anche minime dell'opere sue. »[1] La verità, lo spirito e la grazia delle teste qui espresse, le quali spesse volte serviron di studio non solo ai giovani, ma anche ai provetti pittori,[2] tutte furon da Paolo concentrate nell'elegante figura della Maddalena, la quale, simile alla Diana descritta da Virgilio, che, attorniata dalle più vaghe Oreadi sulle rive dell'Eurota, o tra le selve di Cinto, tutte superava le altre dee; così supera anch'essa le altre figure femminili

[1] *Della Pitt. Venez.*, lib. II, pag. 181.

[2] I due più celebri furono Carlo Ridolfi, discepolo di Diario Pozzi e di Paolo Veronese, il quale ne fece una copia dell'isteasa grandezza, da esso mandata in Fiandra (*Merav. dell'Arte,* tom. I, pag. 294), e l'altro Cesare Corte, abilissimo imitatore degli altrui pennelli, come si può riconoscere nel doppio del presente quadro rimasto in Genova nel real palazzo ove fu surrogato all'originale (Ved. Ratti, *Guida di Genova,* tom. I, pag. 213.)

da lui dipinte, ed è come il prototipo della muliebre avvenenza. E troppo se ne compiacque per avventura l'artefice che, penetrando con mano ardita fra i molli alabastri di quel petto, ne scoperse le voluttuose forme,[1] e scordò la condanna del Vasari e i pentimenti dell'Ammannato per le ignude bellezze troppo incautamente dal pennello manifestate.[2] Nobile, dignitoso, rivelante la bontà della divina essenza, è l'aspetto del Salvatore. Dee però con giustizia dannarsi l'artefice che, trattando un personaggio sì principale, ne ascose il manco braccio, licenza che appena a Jacopo Bassano sarebbe da condonarsi. In riguardo all'accusa contro Paolo intentata, d'aver così tenuta la figura di Cristo interamente nell'ombra, sorge in sua difesa il Reynolds, dicendo esser precipuo intento della pittura, quando ciò non osti alla ragion dell'arte, quello di contentar l'occhio del riguardante, e perciò libero l'artefice di adottare l'effetto che più gli va a genio, purchè verità, varietà, contrasto ed armonia siano il final risultato pittorico di sua tela. Infatti, essendo interrogato un giorno il Calliari perchè avesse mantenute in ombra certe figure d'altra sua composizione, s'accontentò di

[1] In niun modo inferiore, e certo assai più dicevole sarebbe stata la bellezza di questa figura, se Paolo non ne avesse scoperte le mammelle fino ai capezzolo, come in essa si vedono, sconvenienza che fu anche maggiore in un dipinto destinato ad un refettorio di monaci.

[2] Scrivendo Scipione Ammannato agli Accademici del disegno di Firenze, dichiarava loro pentirsi egli amaramente d'aver dipinte donne ignude. (Bottari, *Lett. Pitt.*, tom. III, pag. 533. Ediz. Mil.) Anche Agostino Carracci ebbe, sul termine di sua vita, cocenti rimorsi per le oscenità di cui fu colpevole e col bulino e col pennello. E il Boschini, condannando i pittori che nei soggetti sacri inducono figure atte ad eccitare il senso, gli chiama « Pescatori incarnati del diavolo: » ecco i suoi versi:

Si come grami quei che col penelo
Incita le persone a far pecai,
Pescatori del diavolo incarnai,
Che tira in la so rede e questo e quelo.

(*Carta del navegar pitoresco*, vento IV, pag. 239.)

rispondere «è una nuvola che passa.»[1] N'ebbe egli fors'anche una seconda ragione, quella di far meglio spiccare la prediletta figura della Maddalena, intento evidentemente dominante nella sua opera, ove tutta concentrando la pompa del vestiario nella vaga donna su cui principalmente volle chiamato lo sguardo, moderò nel rimanente della composizione quel grande sfarzo d'abbigliamenti con cui egli soleva insignire i suoi personaggi, nè come in altre di tal genere vi moltiplicò quella copia di doviziose suppellettili, quelle gioconde orchestre, quei donzelli e quei siniscalchi che mescono in calici di cristallo con idrie ed orciuoli riccamente figurati, quei ripostigli carichi di stoviglie, guantiere, bacini ed altro prezioso vasellame, quei doppieri di bronzo, e quelle mense, tutte luccicanti d'oro e d'argento, che ricordano la poetica descrizione di Virgilio:

At domus interior regali splendida luxu
Instruitur, mediisque parant convivia tectis:
Arte laboratæ vestes ostroque superbo;
Ingens argentum mensis, cælataque in auro
Fortia facta patrum, series longissima rerum etc.[2]

e solo in lontananza, e verso il lato opposto alla Maddalena, si veggono alcuni servi con cani e bertucce e buffoni e parassiti, consueto seguito dell'opulenza, i quali ivi stanno in disparte, quasi abbia temuto il pittore che, più appressandoli ai protagonisti della storia, ne fosse distolta l'attenzione dello spettatore. La varietà di carattere e di colorito con cui sono dipinte le teste, le mostra dedotte dal naturale, quantunque sappiamo da vari scrittori che spesso egli usasse farle di memoria. Quella d'un

[1] Reyn., *Discours prononcés à l'Acad. Royale de Peinture de Londres.* pag. 394. Edit. Paris.
[2] *Æneid.*, lib. I.

uomo grasso con berretto nero in capo, e sovrastante alla donna chinata a parlar col Salvatore, fu dal Calliari spesse volte introdotta ne'suoi dipinti, e nominatamente nella gran cena de' santi Giovanni e Paolo, e crede il Zanetti che egli la ritraesse dal gesso di Vitellio. Essa è dipinta in un modo sorprendente per la freschezza del tuono e la naturalezza dell' espressione. Il lividume dell'invidia e quell' occhio aggrottato e socchiuso, proprio degli avari, ben definisce la testa di Giuda, come una certa maraviglia, tra l'ammirazione e lo scandalo, l'altra più bonaria e semplice del vecchio fariseo.

Menzione di questo celeberrimo capolavoro del Calliari fecero il Ratti nella *Guida di Genova*,[1] il Boschini[2] nelle *Ricche miniere*, il Zanetti nel libro della *Pittura Veneziana*[3] e il Ridolfi nelle *Maraviglie dell' Arte*, di cui qui riferiamo le testuali parole come quelle che per la fama del loro autore hanno precipua autorità: « Finse (Paolo) nel mezzo il pranzo di Simone, con la Maddalena in atto

[1] Egli così ne parla: « Salotto detto di Paolo, dall' egregio quadro che ne occupa tutta la principale facciata, opera sorprendente.... e cognita per tutto il mondo. Rappresenta questa la Maddalena a' piedi del Cristo in casa del Fariseo. La composizione è magnifica, il chiaroscuro stupendo ed il colore fresco tanto che più non può essere. Tutto supera però la figura della Maddalena, e singolarmente nella bella idea della testa che parti piuttosto vere che dipinte rassembrano. È anche cognito questo quadro per le diverse stampe che se ne veggono, ma la migliore finora è sempre quella incisa dal Volpato, inserita nella moderna raccolta che ha per titolo: *Schola italica Picturæ*, tom. I, pag. 206.

[2] Sestier di Dorso-Duro; *Chiesa di San Sebastiano Frati*, pag. 16.

[3] Lib. II, pag. 163. Nel far menzione di questo quadro, il Boschini e il Zanetti lo dicono dipinto in Venezia per i Frati di San Sebastiano, mentre, al dir del Ridolfi, il Calliari lo condusse per i Padri di San Nazaro in Verona. L' esattezza della di lui descrizione, da noi qui riferita, toglie ogni dubbio sull' identità dell' opera, non essendo articolato dalla storia che il pittore ne facesse veruna replica. Forse passò la tavola dall' uno all' altro convento, avendo potuto la chiesa di San Nazaro di Verona appartenere al medesimo ordine che quella di San Sebastiano di Venezia. Noi abbandoniamo un tal quesito a chi più di noi sia vago di sua soluzione.

di vngere i piedi al Salvatore, in faccia a cui sta il medesimo Simone stupido dell'attione della donna generosa: oltre la mensa è lo infellonito Giuda che pieno di liuore accenna ai circostanti la perdita dell'vnguento pretioso, che l'innamorata peccatrice mostra di spargere sopra i piedi del Signore. Non si può descriuere con quale grauità se ne stia quella matrona: ella sostiene un piede di Giesù annodato da crini d'oro, ed altri sciolti fregiano con le aurate fila l'alabastro del seno suo, e posa l'altra mano, che di candore vince le neui intatte, sparse di rose, sopra il vase del pregiato liquore, et ogni suo gesto in fine pare accompagnato dalle Gratie in quell'humile attione. Sonoui serui con aurei vasi, et altri che somministrano viuande al banchetto, mimi vestiti a liurea con bertuccie a mano, che vengono a tenere in festa i conuitati, nè vi è che desiderare di pompa e d'apparecchio. »[1]

Quest'opera portentosa che a tela, di fresco uscita dall'officina, anzichè a pittura di due secoli e mezzo rassembra, è, fra le grandissime di Paolo Veronese, la meno offesa dalle ingiurie del tempo, e da quelle degli uomini.[2] L'età presente leva alla sua vista una voce di

[1] *Merav. dell'Arte*, tom. I, pag. 293. Questa famosa tavola trovasi anche incisa e descritta nell'opera del signor Révell, intitolata: *Galerie des Arts et de l'Histoire*, « Le tableau de Paul Véronèse est dans le palais Durazzo à Gênes. Il est bien composé: les têtes sont belles, et d'un grand caractère: celle de la Madeleine est remplie de grâce, et d'une fraicheur charmante. Les mains sont bien dessinées, les ajustemens bien traités. Le ton genéral du tableau est clair, et d'un effet admirable. Il est parfaitement conservé. » (Tom. IV, pag. 297 bis.)

[2] La Cena di San Giovanni e Paolo e di San Giorgio Maggiore, ambedue trasportate a Parigi, soffrirono non solo di lor viaggio, ma di loro stanza in quella capitale. Quest'ultima venne ivi abbandonata dalla carità del Canova a Paolo Veronese; e così operava quel grande, affinchè la storia non accusasse gl'Italiani, come già i Francesi, d'un atto di barbarie indegno del moderno incivilimento, qual fu quello di strappare alle native mura quel capolavoro, cui l'immensità di sua mole esponea nel viaggio a sicura degradazione, come di fatto avvenne.

plauso solenne che fa eco a quello delle trascorse, e a tal tributo di lode s'uniranno le future. Memoriale d'un dei più grandi ingegni della pittura italiana, ella promulga ai posteri la grandezza degli avi, e risplende in mezzo all'altre classiche tele che adornano le aule del Museo torinese, come per altezza d'ingegni e maestà di monumenti il decimosesto risplendè in mezzo agli altri secoli. Nata sulle fulgide lagune dell'Adriatico, varcò essa ai lidi del Tirreno, donde venne a posarsi sulle rive dell'Eridano, segno grandioso già di monastica, poi di patrizia, or di regia munificenza. Dedicata dai monaci a decoro del domestico triclinio, dai patrizi a quello del palagio avito, fu da mente più patria e più generosa remossa dalle reali stanze, e consacrata agli studi pubblici in questo santuario dell'arte. Il re Carlo Alberto ne facea dono alla Galleria l'anno 1838.

APPENDICE.

CRONACA PARTICOLARE

SUL QUADRO DELLA MADDALENA DI PAOLO VERONESE.

Non essendo note alla maggior parte dei nostri lettori, massime se forastieri, le circostanze per cui era serbata all' Italia questa celeberrima tavola che, a giudicarne da altre sue compagne,[1] ne sarebbe probabilmente uscita per la medesima via, stimiamo bene darne qui un breve cenno. — Dopo il ritorno che i reali di Savoia faceano al trono avito, essendo la Liguria stata nel 1815 aggregata agli antichi loro dominii, e avendo il governo risoluto d' acquistare in Genova un palazzo appropriato al soggiorno che talor vi facea la corte, veniva a tal uopo prescelto quello dei marchesi Durazzo, uno dei più sontuosi di quella metropoli. Se non che fra i magnati che attorniavano il trono del re Carlo Felice sorgeva allora una viva opposizione all'effettuazione di tale acquisto, da essi ripu-

[1] Molto fu da lamentare la vendita che gli stessi patrizi avean fatta all' Inghilterra di parecchie altre rarissime tele, in un' epoca anteriore a quella del proprio palazzo, e che per conseguenza andarono per noi perdute. Figurava fra esse il ritratto, che dicevasi il più rassomigliante dell' infelice Anna Bolena moglie d' Enrico VIII d' Inghilterra, capolavoro riconosciuto di Giovanni Holbein, di cui ancor si trova menzione nel catalogo inserito nel libro del Ratti.

tato derogatorio alla maestà regia, disapprovando che il monarca avesse stanza in quelle mura medesime ove fino allora aveala un semplice suddito. Asserivano doversene di soverchio inorgoglire i capi di quella ancor recente oligarchia, già per sè stessi abbastanza orgogliosi; epperò convenire che l' ingente somma destinata alla compra del palazzo Durazzo, fosse invece consacrata ad illustrare con nuove magnificenze l' edifizio che per tanti secoli era stato soggiorno agli antichi dogi di Genova, onde si mantenesse per tal modo incolume il morale effetto d' un' abitudine, per cui nello spirito dei popoli l' idea del capo supremo dello Stato si univa alla grandezza storica di quel palazzo monumentale. Ma, appassionato com' era per le opere d' arte, il re Carlo Felice non si arrendeva a tali considerazioni; e al palazzo ducale anteponendo quello del marchese Durazzo, riboccante di statue greche e d' antiche tavole della scuola italiana, ne decretava l' acquisto, e quella vistosa raccolta crescea notabilmente i tesori adunati nella reggia dei suoi antenati. Primeggiava in essa meritamente la grandiosa tela ***della Maddalena***, la quale, considerata in una clausola a parte nel contratto di compra del palazzo, era ceduta al re sardo per la somma di cento mila lire, infima a petto del valore inapprezzabile che avea per sè stessa, e per essere divenuta più preziosa perchè ormai la meglio conservata frà le maggiori di Paolo, dopo che quella colossale delle ***Nozze di Cana***, trasportata a Parigi dai barbari della Repubblica francese, fu guasta da un lor ristauratore, come a suo luogo narrammo. Ma era nei destini di questo nostro capolavoro che lo sborso fatto dal re sardo della somma richiesta dal venditore non bastasse agli occhi di questo per investire l' augusto compratore di cotal diritto di proprietà da poterne disporre a suo beneplacito, come in ogni contrada suole avvenire. L' originalità di questo

episodio a cui le cronache della pittura assegneranno un luogo distinto, lo fa meritevole di special menzione.

Allorchè il re Carlo Alberto, salito al t ono, si determinava a prendere nel regio palazzo di Genova, acquistato dal suo antecessore, la risoluzione già da lui applicata a quello di Torino, e ordinava che remosse di quivi ed esposte allo studio pubblico nella R. Galleria quelle tele classiche, ne fossero lor surrogate altre di moderni artefici, promovendo così con mutuo vantaggio il progresso dell'arte e il lucro dei suoi cultori, sorgeva in Genova, e massime negli ordini della aristocrazia una voce di riprovazione. L'animosità eccitata nella popolazione, fatta vieppiù acerba dai rancori oligarchici d'una classe usa a primeggiar nella contrada, la inclinava ad aver per ostile ogni benchè provvido ordinamento del governo piemontese. I rimproveri che si moveano al Re per la remozione della quadreria Durazzo erano eccitati anzichè da carità di patria, da gelosie di municipio. Una misura evidentemente utile al culto degli ameni studi, impugnata non con logica d'argomenti, ma con veemenza di passione, interpretavasi come insultante alla città di Genova, e intesa ad esaltare con dispotico privilegio quella di Torino. L'ingiustizia di tali accuse affliggeva l'animo del re Carlo Alberto il quale per natura irresoluto, e dotato di militare anzichè di civile coraggio, esitava a rivendicare il diritto che la ragion di Stato e la ragion dell'arte gli davano contro un'assurda opposizione. In quel mezzo tempo egli riceveva da Genova una forte lettera. La scriveva un illustre patrizio, uom d'alto affare, chiaro per dottrina e benemerito degli studi, ma per vieti pregiudizi di classe ostile al re e al suo governo, che ambi accusava di un atto d'ingiustizia verso la sua città nativa. Ma non bastano ingegno e dottrina a cangiare in vero il falso. L'accusa versava su tre punti

principali. Diceva: 1° Che togliere da Genova un monumento di pittura il quale da due secoli n'era precipuo ornamento, era atto di spoliazione e abuso d'autorità; 2° Non essere stato capace di tanta prepotenza l'istesso imperatore Napoleone, quando più vittoriose n'erano l'armi in Europa; 3° Riuscir pregiudiciale agl'interessi della popolazione genovese che una pittura sì nota a tutti i forestieri da bastar sola a provocarne la venuta e mantenerne il soggiorno nella città, ne fosse tolta via per crescere con suo danno i già tanti vantaggi della capitale. — Il re, avendo a cuore di collocar quella celebratissima tavola nella galleria testè da lui fondata, e dar così l'ultimo compimento a un instituto che illustrava il suo regno, chiamato a sè il direttore, gli facea parte di quel ricorso, commettendogli di ribatterne i sofismi con tali argomenti da attutirne le ingiuste pretensioni. Il direttore disgustato e dalla tracotanza d'una parte e dalla debolezza dell'altra, compilava diviato una replica, la quale a rettificamento dell'opinione europea, ed a confutazione degli oppositori nazionali, era dipoi notificata dalla stampa estera. Egli rispondeva: 1° Essere singolare spoliazione e abuso d'autorità quel disporre a modo suo che fa il compratore della cosa comprata: essere tale scandalo incominciato dal primo dei compratori col primo dei venditori. Le numerose offerte di quadri venute al direttore della R. Galleria provare quanto siffatta *spoliazione* fosse facile a sopportare, e *spontaneamente* invocata da magnati e da cittadini genovesi, i quali giudicavano non recar nè danno nè disdoro alla patria che un quadro venduto in Italia, e destinato a rimanere in Italia, vi fosse collocato alcuni chilometri più a settentrione che a mezzogiorno. Doversi chiedere all'accusatore se egli usasse pretendere che dovessero in Genova rimanere le tavole ivi vendute ai forastieri; se questi vi avrebbero aderito; e se tal

condizione fosse da aversi per sottintesa riguardo ai nuovi acquisti proposti al re in avvenire. 2° Niuna violenza avere il re impiegata per costringere il proprietario del palazzo a farne vendita; molto meno a far vendita dei quadri che *poteva* eccettuare; e anche molto meno dei ritratti di famiglia, da lui compresivi, che *doveva* eccettuare.[1] 3° Aversi a reputare strana l'irritabilità municipale che sì alto guaiva contro alcuni quadri venduti al Re: da lui pagati in buone specie metalliche; da lui destinati a rimanere se non in via Balbi, pur nella nostra contrada, in un instituto aperto a Genovesi come a Piemontesi; mentre nè un richiamo avean suggerito ai patrioti di via Balbi tante altre preziose tele vendute ad Inglesi ed a Francesi, da essi nel modo medesimo pagate, eppur dannate a non rimaner nè in Genova, nè in Torino, nè in Italia, ma bensì ad impoverire l'Italia, Torino e Genova di capolavori che più non dovean tornarvi, epperò non dati ma tolti allo studio della nazione. Chiedersi se lo sborso dell'oro non investisse di pari proprietà il piemontese come l'inglese e il francese. 4° Aggiungeva il direttore essere nullo l'esempio di Napoleone, per la dissimilitudine del caso. Napoleone non aveva comprato nè il palazzo nè i quadri della casa Durazzo, e qualora gli avesse comprati, gli spediva infallibilmente a Parigi, e, se così avesse fatto, niun richiamo per certo ne avrebbero sussurrato i patrizi di via Balbi. Scordarsi però essi come Napoleone osasse impadronirsi del *piccolo* quadro di Santo Stefano (stimato otto cento mila lire nel catalogo del Museo parigino) capolavoro di Giulio Romano, opera che nè si pagava ai generosi oppositori dell'attuale tras-

[1] Fra i quadri venduti col palazzo al re Carlo Felice, si riconobbero con sua e nostra meraviglia, ritratti appartenenti a persone della famiglia del venditore. Il celebre ritratto d'Ambrogio Spinola, dipinto dal Tiziano avea corso l'istessa sorte.

locazione nè rimaneva a studio degl' Italiani. Allora essere stato magnanimo il richiamo, quando, fatto a fiero despota, poteva meritar premio d'onorevole prigionia in qualche fortezza, non quando la nota bontà del re affrancava l'oppositore da ogni severità governativa. Il gridare *prima* con pericolo essere più nobile che il gridare *poi* con securità; epperò mostrarsi in tal condotta più millanteria che forza di carattere, più gelosia meschina di municipio che zelo di nazionale decoro. Conchiudevasi da ultimo incombere ai Subalpini nuovo motivo di gratitudine al re Carlo Alberto per aver egli voluto a Genova come a Torino privarsi a pro dell' arte d'una soddisfazione personale, nè aver potuto a meno d'inviar que' capolavori a Torino, non esistendo allora in Genova veruna pubblica galleria, essendo ivi scarsissimi i cultori della pittura, e gli abitanti, per mille passate prove, indifferentissimi alla perdita delle opere d'arte, anche quando vendute agli estranei dagli stessi loro concittadini. Rimaner soltanto a spiegarsi la vera origine di quello zelo che dopo avere stoicamente tollerate tante perdite per opera così dei Genovesi come degli stranieri, concentrava tutta la patria carità del patrizio accusatore a far esplosione subitanea di richiami nella sola circostanza in cui le sovra esposte considerazioni dovevano contribuire ad imporgli silenzio.

Questi argomenti suggeriti dal nostro buon senso e presentati al tribunale del buon senso popolare n'ebbero favorevole la sentenza. Operato il più facile, rimaneva il più difficile; risolvere il re ad una risoluzione. Un' alta influenza di Corte e i consigli d'un dotto forastiero, conseguirono ciò che alle vive instanze del direttore della galleria non era stato conceduto. Un giorno (nel 1837) il re lo chiamava a sè, e, annunziandogli la sua determinazione di collocar la raccolta di casa Durazzo al palazzo Madama, in-

giungeagli di condursi a Genova, e di concertarne i mezzi col governatore di quella città, conte di Castelborgo, per cui gli rimetteva una lettera confidenziale, ove espressamente autorizzava il tramutamento del Paolo Veronese; instava acciò si procedesse con prudente cautela; su tutto si evitasse ogni pubblico scandalo. Il palazzo di Genova offriva mèsse abbondantissima. V' aveano in buon dato opere di Guido, del Guercino, e altre della scuola bolognese, di Rubens e Vandyck, del Bassano e di Salvator Rosa, non che de'primari pennelli della ricca scuola genovese. Fra tutte queste tele, destinate al museo della capitale, niuna ve n'era che fosse atta a provocar l'opposizione municipale, la quale, benchè ripugnante, aderiva alla lor traslazione. Ma tutta la virtualità di sua influenza essa acremente rivolgeva a mantener, come Palladio, inamovibile, dalle sue mura la gran tela della Maddalena. Toglier la *Maddalena* dal palazzo Durazzo, o toglier la *Trasfigurazione* dal Vaticano, sarebbe stato tutt' uno. Si trattava della conquista d' un nuovo Vello d'oro; ma l'argonauta era uno solo, e i dragoni che custodivano il tesoro eran molti. Il direttore della Galleria non avea contro essi che il vantaggio di più fortemente volere. Perplesso da più giorni fra l' uno e l' altro espediente, trovandosi una volta presso il governatore, venne detto da questi star per partire a giorni da Genova alla volta della Savoia un convoglio d' artiglieria, con parecchi cassoni e scorta numerosa. A chi da tanto tempo stava sotto il travaglio d' una sola idea, fu tale annunzio un tratto di luce; il suo piano fatto di posta; di posta definito al Castelborgo; e da esso approvato e con alacrità secondato. Trovavasi in un' interna sala del palazzo Durazzo, inaccessa ai forastieri, una copia del quadro di Paolo, della stessa grandezza, fatta da Cesare Corte valente genovese, e citata dal Ratti nel suo libro. La differenza fra la

copia e l'originale soltanto discernibile dagl' intelligenti di pittura. Fu quello il cavallo di legno immaginato dal nuovo *Sinone* per terminare l'assedio. Toglierla dalla parete, surrogarla all'originale, ricoprendo con altre tele il vacuo da essa lasciatovi, rotolar con ineffabil cura il dipinto di Paolo, riporlo in doppia cassa, con previsione segretamente già ammannita e attorniata di materasse e di coltri, fu l'opera d'una sola notte, della notte che precedette la partenza del convoglio militare. Il comandante di questo, uffiziale intelligente, a tutto provvedea con zelo. Le arti della pace eran protette dall'apparecchio della guerra; la forza al servizio del diritto. E ancora non spuntava l'alba del dimane che già il prezioso tesoro, fiancheggiato da cannoni e da archibusi, avanzava sulla strada d'Alessandria. Aveva il direttor dell'impresa fra sè calcolato che solo in capo a qualche settimana avrebbe taluno per avventura scoperta la surrogazione che dissimulava l'assenza del gran capolavoro: i più solleciti a tacerla dovean, come di ragione, essere i custodi del palazzo, intesi a mantener salde le usate mancie de' forastieri, per lo più ignari di pittura, e credenti alle lor chiacchiere: i dotti dell'arte, atti a svelar il segreto, radi e da principio non creduti. Il colpo era fatto; lo scandalo evitato; il re contento. Correan poche settimane, e la *Maddalena di Paolo*, intronizzata sulle mura del palazzo Madama, era ammirata da indigeni e da stranieri, che, applaudendo a Carlo Alberto, lo acclamavano magnanimo patrono alle arti italiche.[1]

[1] Allorchè le sale della reale Galleria eran dal ministero destinate (nel 1848) a divenire gli uffizi del Senato, trovandosi questo dipinto collocato ove l'eccessivo calore in essi mantenuto durante la stagione invernale lo poteva offendere, era nostra cura (avendo noi allora la direzione di tale instituto) di trasportarlo in una sala che essendo esclusivamente destinata agli artisti ivi giornalmente concorrenti allo studio delle Tele classiche era fino allora andata immune da quell'esiziale temperatura, e stimavamo averla con tal ripiego sottratta ad ogni ulteriore pericolo. Ma avvenuta l'aggrega-

Nel narrare quest' episodio importante per l'importanza del celeberrimo capolavoro il cui possesso destò si

zione delle due Sicilie, e cresciuto perciò il numero dei Senatori, era anche in questa sala di rifugio introdotto un nuovo ufficio, nel quale si faceano dipoi mantenere le stesse condizioni termometriche degli altri; onde pur troppo anche quell' incomparabile gioiello della nostra Galleria, con tanti travagli procacciato, con tante sollecitudini serbato, e invidiatoci da tutta Europa, veniva quindinnanzi, come gli altri condannato a quell' istesso progressivo deperimento che alla nostra contrada, alla nostra epoca, ai nostri ministeri, al nostro Senato, darà nominanza deplorabile negli annali della pittura italiana. Dobbiamo qui notare come dodici anni d' inutili nostri richiami (dal 1848 al 1860) sulla deplorabile degradazione della R. Galleria nel Palazzo Madama, ci avessero profondamente convinti dell' incuria piemontese verso le arti: e allorchè più tardi avveniva la ben augurata riunione della Toscana e dello Romagno agli antichi dominii dello Stato, era grande oltremisura la nostra contentezza ad una metamorfosi per cui, si fatto meraviglioso dell' indipendenza e dell' unità italiana si consociava la speranza che coi nuovi rappresentanti, inviati alle due Camere dalle colte popolazioni della Toscana e dell' Umbria, fossero i gentili studi dell' Attica moderna per rattemperare alquanta soldatesca ruvidezza della moderna Macedonia. Ma poche e inefficaci voci nella Camera elettiva; un augusto silenzio nella Senatoria; ecco in qual modo si risolvevano le speranze da noi intempestivamente concette sull' influenza toscana a patrocinio delle misere nostre arti. Parve che quella parte della rappresentanza nazionale, rinnegando le avite tradizioni, invece di *toscaneggiare* noi, si fosse con noi *impiemontizzata*. Episodio caratteristico dell' epoca era il vedere come, mentre associata al voto universale della nazione, mentre militarmente attendata in un cortile del palazzo Carignano, stava la camera elettiva per muovere il campo verso Roma; il Senato invece, nelle cui mani stavan le sorti del gran Monumento d' Arte legato da Carlo Alberto al suo popolo, dandosi vista di renitente (che non era) alle aspirazioni di tutta Italia, e già al momento di salire al Campidoglio, non temendo di mostrare sfiducia al grandioso intento, sforzavasi d' espellere la R. Galleria dal Palazzo Madama, a comodamente e sontuosamente e con vista di permanenza adagiavasi nella sede che pur era sull' abbandonare; mentre parecchi dei suoi membri andavan sciupando la propria eloquenza per convincersi vicendevolmente star la dignità del *laticlavio* e della *Sedia curule* nell' amplitudine dello spazio, e nella decorazione delle pareti. Il sacrifizio che per avventura il Senato avesse fatto di tale apparenza alla realtà d' un utile pubblico, avrebbe, meglio forse dei sontuosi appartamenti, inspirata l' idea della dignità senatoria nella nazione, la quale vi avrebbe spontaneamente riconosciuta quella d' un paterno riguardo che i Padri Coscritti del Parlamento intendevano usare alle note ristrettezze del pubblico erario. Dee dichiararsi ad onor del Senato, e giunse a notizia del pubblico, che l' idea

deplorabili discordie fra due città or congiunte in fratellevole amicizia dal voto ardente che ambedue le fa concorrere all' unità della patria italiana, abbiam voluto rinnovar qui la memoria delle tristi condizioni, in cui versavano gli animi nella contrada nostra in un' epoca a noi così vicina. Dopo aver deplorata l' impegnosa animavversione dei cittadini di Genova all' atto giusto che allora attuava il governo sardo, non possiam risolverci a condannare in modo assoluto il principio da cui essa emanava. Debito di equità e di buona fede, deve indurci a convenire in questa circostanza come un popolo libero e indipendente che da un areopago di despoti forastieri, inconsenziente anzi riluttante, era dato, qual greggia vendibile, a monarca assoluto, non potesse a men di ridursi con inenarrabile antipatia sotto la potestà dispotica di lui, per quanto mite gli mostrasse la storia essere il governo dei Sabaudi. Patrizi e cittadini genovesi odiavan nel re sardo e nei suoi soldati i distruggitori della propria libertà, perchè quell' unione delle due contrade non era aggregazione d' Italiani con Italiani insieme congiunti dall' idea dell' unificazione nazionale, ma era imperioso predominio di Piemontesi contro Genovesi imposto dalla forza estera, in un tempo ove niuno dei due popoli, anzi niuno dei popoli d' Italia, ancor sognava al fatto portentoso operato oggi a occhi veggenti di tutta la nostra generazione per ammirabil favore della divina Provvidenza, cosicchè ogni atto del governo piemontese, per quanto retto ne fosse l' intendimento, trovava accoglienza informata da astio di cattivo vicino e da rancore d' op-

del sacrifizio da farsi all' opinione e del patrocinio da accordarsi agl' ingenui studi, prevaleva nella parte più illuminata di esso, ma in ogni corporazione numerosa la maggioranza essendo ordinariamente composta d' individui che ripetono la propria importanza dal parere anzichè dall' essere, fu in quell' occasione l' apparenza della dignità da essi anteposta alla sua sostanza. (*Nota aggiunta nel* 1861.)

presso, per parte della cittadinanza genovese; astio e rancore che diramandosi nelle varie classi, ovunque volgarizzava le animosità del patriziato. Se l'acquisto del palazzo Durazzo e del capolavoro di Paolo, se l'utile suo collocamento nella galleria torinese, anzichè nel 1838, avveniva nel 1861, ossia sol ventitrè anni più tardi, diversa alquanto era per essere nelle cronache della pittura la narrazione di quel fatto, perchè assai diverse, anzi diametralmente opposte, si sarebbero incontrate le condizioni delle menti nelle due contrade, una volta fra loro avverse e offuscate da spirito di parte, ora strette in vicendevole fratellanza e in reciproca parità di diritti; non più sotto l'autorità arbitraria d'un principe, ma sotto l'autorità imparziale della legge, e perciò fatte ormai abborrenti da ogni grettezza di municipali gelosie. Patrizi e cittadini conscii di essere ormai, così in Genova come in Torino, compresi nella fraternità universale d'Italia, gli uni verso gli altri accorsero con atti anzichè con parole di mutua dilezione che già si compievano da municipio a municipio, da provincia a provincia. Oramai le grandezze di Genova allietano Torino, e quelle di Torino s'applaudono in Genova, e l'una e l'altra città, e tutte insieme unite le città e le provincie italiche, anelano di comune accordo a conseguire comune patria, comune indipendenza, comune gloria. Possano questi nuovi sensi dell'Italia rinnovata, fervere or più che mai su tutta la sua superficie, convergere a patrocinio delle sue arti derelitte e rinnovarne i trionfi nell'avvenire della nazione.

I QUATTRO ELEMENTI

DI FRANCESCO ALBANI.

L'ELEMENTO DELLA TERRA.

La serie di composizioni in cui l'Albani rappresentò i quattro elementi, e ove parve effettuare le più poetiche immagini d'Esiodo e di Teocrito giunse ormai ad una celebrità europea, ed è per la nostra contrada uno de' più splendidi memoriali del patrocinio che il cardinal Maurizio di Savoia accordava alle Arti. Il destino singolare di quel principe che a quattordici anni era cardinale, e a sessantaquattro sposo d'una giovinetta non ancor trilustre, la principessa Luigia Maria Cristina sua nipote, fece d'una vita che esordiva lieta e tranquilla una delle più agitate di cui parlino i nostri annali, cosicchè egli non ebbe di cardinale se non l'abito e il nome. Trovandosi in Roma nel 1635,[1] epoca in cui le opere dell'Albani eran per la bellezza delle figure e dei soggetti in grandissima voga in tutta Italia, ed essendosi condotto a visitar la galleria del palazzo Borghese, egli ebbe occasione d'ammirarvi le quattro tavole ivi recentemente poste dal maestro bolognese, e rappresentanti in altro

[1] Egli non partì da quella città che nel mese d'ottobre 1638, quando venne in Piemonte in occasione della guerra civile ivi suscitatasi alla morte di Vittorio Amedeo I.

modo di composizione il medesimo tema delle nostre.[1] Il principe che era uomo di molte lettere e di varia coltura, vedendo in quelle espresso quanto di più leggiadro ci tramandarono le greche teogonie, molto se ne compiacque, e risolse di possederne di simili. Per la qual cosa egli ordinava al conte Filippo d'Agliè che a quel tempo era ambasciatore del duca Amedeo I, suo fratello, presso la Santa Sede, di commettere tosto un tal lavoro in suo nome all'Albani, il quale allora appunto era venuto a Roma per l'occasione dell'anno santo stato decretato dal pontefice Urbano VIII.

Quantunque uno de' migliori caracceschi pur conoscendo l'Albani di non poter competere con Guido Reni nel disegno, s'adoperava a superarlo nell'erudizione. Aveva egli gran parte dell'anno la propria stanza nelle ville di Meldola o della Querzuola ove con dispendio e gusto adunava quanto di più incantevole ha la vista dei colli, dei laghi e delle selve, e quivi alle fresche impressioni della natura egli associava quelle della poesia, leggendo Virgilio e Ovidio interpretati dal Caro e dall'Anguillara. E appena spuntavano i primi raggi dell'aurora, portando all'aperta campagna colori e tele, su esse egli ne traducea le scene più interessanti, figurandovi nella mitologica loro nudità Amori, Dee, Driadi e Nereidi, le une mollemente coricate sull'erba al rezzo dei boschi, le altre scherzanti, come quelle d'Armida, nelle limpide acque degli stagni.

Con quanto amore fossero dall'Albani condotti i quadri ordinatigli dal conte d'Agliè, lo dimostra la lettera che egli scrisse al cardinal Maurizio nel mandargli terminata l'opera sua, la quale da Orazio Zamboni, in-

[1] Venne il soggetto degli Elementi ripetuto ben quattro volte dall'Albani; cioè pel principe Borghese, pel cardinal Maurizio, pel conte di Carouge, o por Ferdinando Gonzaga duca di Mantova.

felice letterato di quell' età, venne descritta con sì pellegrine melensaggini seicentiste, che pochi sarebbero in oggi capaci di sopportarne la lettura. Anderemo pertanto intrecciando alle nostre parole alcuno di quei fiori di stile che facean l'ammirazione del Malvasia e de' suoi contemporanei acciò ne abbiano i nostri alcun sapore. Cominceremo dal notare che l'intenzione dell' Albani nel prescegliere per queste tele la figura circolare, fu d'accostarvisi il meglio che per lui si poteva alla sferica, da esso giudicata più conforme allo scopo, nell' adombrare che faceva gli elementi primordiali del globo. Il modo in cui il sovraccitato scrittore esordisce nella sua descrizione, ci dimostra che anche allora, come in oggi, aveano i principi copia d'adulatori; ma sembra che una maggiore ingenuità di costume permettesse a una parte di dire, all'altra di credere certe grosse iperboli, che nelle odierne corti saprebbero d'impertinenza, mentre vediamo che lo Zamboni, parlando delle glorie sabaude, trova ad esse troppo limitata la cerchia dell' universo: « Questo angusto circolo contiene quelle immense grandezze di gloria che non hanno potuto essere capite, *sto per dire*, da tutta la circonferenza dell' universo. » Dee però convenirsi che l'esitazione della frase dimostra non del tutto estinto in quel cortigiano un ultimo senso di pudore.

Volendo l'Albani simbolizzare la terra sotto umana forma, la rappresentava nella figura di Cibele sposa di Saturno, la madre universale degli esseri, *magna parens rerum*, che coronata di torri e sedente in aureo cocchio ha per suo auriga un fanciullo alato che vi aggioga due leoni: « Squisito pensiero d'accortissimo artefice, che in questi simboleggiava le *gratie, e naturale clemenza* della progenie regia di Savoia. » La bella Dea tien nella manca uno scudo e un giavellotto, in memoria di quelli con

cui i coribanti, l' un battendo sull' altro, coprivano i vagiti di Giove bambino per sottrarlo alle fauci del genitore. Alla figura della terra volle il pittore compagne quelle delle tre più belle stagioni; adombrate, la primavera da Flora, adorna il capo e colma il grembo di rose; la state da Cerere che, redimita di spighe, siede alla destra di Cibele a cui ne offre un mazzo accennandole gli alati agricoltori che mietono ne' campi; e l' autunno, da Bacco, inghirlandato di pampini col tirso e colla coppa in mano. Ognuna di queste divinità ha presso di sè vispi amorini che ne pongono in opera gli uffici. Presso Cerere alcuni s' affaticano a tagliar le mèssi mature, altri le trebbiano sull' aia, altri siedono a lieta mensa. Sorge vicino a Bacco, e leva la sua frondura al cielo, un olmo a cui s' avviticchia un tralcio carico di grappoli, che snelli e volanti vendemmiatori incestano e portano ai compagni già intenti a pigiar l' uve nelle bigonce. « E che altro esprimeua lo spremersi dalle uue que' rubicondi liquori da que' lieti bambini, che la prontezza de' sudditi di questo regio dominio nello spargere come vittime il sangue delle proprie viscere sull' altare delle fortune dei loro amatissimi heroi. » A mostrare i doni di Flora il pittore pose a' piè della vaga Dea due galanti amorini, uno de' quali prono e attento sta scegliendo un mazzetto tra i fiori sparsi al suolo, mentre un altro più pronto già incorona d' un serto un' avvenente fanciulla che gli siede allato. Evitò espressamente l' Albani di figurar l' inverno fra queste tele, e, colla solita acutezza d' ingegno e felicità di linguaggio, ce ne spiega il motivo il solito autore. « Iui non haueuagli espressa l' horridezza del verno posciachè fu sempre fatale che questa Reale Stirpe non già mai ne' suoi Reali Domini mostrass' ella il rigor delle pene, l' horridezza de' castighi, ma bensì col dolzore della piaceuolezza, con la benignità della cle-

menza, con la gioconda grauità del tratto, raddolcisse l'amarezza della seuerità. »

Molti furono i pittori bolognesi che valsero a rendere le grazie dell'infanzia, come il Brizio, il Colonna, il Bagnacavallo ed altri, ma, da Guido in fuori, niuno superò i putti dipinti dall'Albani, il quale, attorniato da numerosi figli, trovava in essi i più leggiadri modelli, e ne poteva cogliere quelle vive e fugaci espressioni che un attimo produce e un attimo cancella sulle mobili fattezze dei lor volti. Le cronache della pittura ci narrano infatti come la bellezza degli angioletti che portavano le spine, i flagelli, i chiodi e gli altri segni della passione al Santo Bambino, nella cappella de'Cagnoli in Bologna, procacciasse all'Albani un onore assai raro, e che pochi artefici poterono vantare, quello d'inspirar la musa d'un Sommo Pontefice, Alessandro VII, il quale, nel libro intitolato *Philomathi musae juveniles*, ne facea la descrizione in eleganti versi latini. L'avvenenza dei puttini che figurano sul primo innanzi di questa composizione gli avrebbe fatti meritevoli di pari encomio. Il sorriso festevole e la serenità degli sguardi loro portano la letizia fin dentro all'anima; e quando si mirano attentamente sembra che se n'abbia a udire il cinguettio, e vedere il guizzo delle vivaci movenze. La fanciullina che, giacente sull'erba, s'aggiusta sul capo una ghirlanda offertale da un amorino, e sembra bamboleggiare sorridendo allo spettatore è tipo di tal bellezza da poter soltanto appartenere all'infanzia d'un'Ebe, o d'una Venere.

L'erudizione, e la sottigliezza d'ingegno che in varie sue opere mostrò più volte questo artefice erano la conseguenza, non d'una coltura propria di lui, ma del consorzio in cui viveva cogli eruditi che frequentavano l'officina de'Carracci, l'Aldrovandi, il Magini, lo Zoppio, il Demstero, l'Achillini, il Marino e molti altri,

che a vicenda gli suggerivano i loro pensieri, benchè talvolta un po' lambiccati, conforme al pravo gusto del secolo, ma che spesso valsero ad elevarne e poetizzarne la fantasia.

La premura che il cardinal Maurizio portava alla buona riuscita dell' opera da lui affidata all' Albani era tale, che, quando fu terminata egli volle che, per meglio accertarne la bella mostra, l' artefice stesso ne disegnasse altresì le cornici, e che ciascheduna di queste venisse contraddistinta da ornati simbolici corrispondenti al soggetto che dovea ricignere, la qual cosa fu di fatto eseguita, e tali preziose cornici, che figurarono dapprima nelle stanze del cardinal di Savoia, venivano più tardi a ordinarsi in quelle de' reali palazzi. Ma, per disgrazia nostra, l' incredibile incuria con cui v' eran lungo tempo tenute le opere d' arte, e lo sciupio che se ne facea, non solo durante l' infausta occupazione francese, ma anche dopo il ritorno de' Sabaudi, fu cagione che tali cornici andassero o infrante, o smarrite; ed una sola ebbe il direttore di questa Galleria la sorte di ancor rinvenire nella bottega d' un rigattiere, che fatta riattare, e adattarvi, per riempierne la vacuità, una mediocre tela (sullo stile dell' Albani) che era di misura con essa, tuttor si serba nelle aule del palazzo Madama, ove gl' intelligenti che vi traggono potranno a ragione considerare un quadro che, contro l' uso ordinario, è da osservarsi non già per la pittura, ma per la cornice.

L' ELEMENTO DELL' ARIA.

Le cognizioni mitologiche, mostrate dall' Albani nel rappresentare l' *Elemento dell' Aria*, rendono verisimile la

congettura che egli avesse a guida quelle d'un uomo dottissimo di tali materie, Claudio Achillini, che abitualmente ne frequentava la stanza. Sembra infatti difficile a credere che, dovendo l'artefice attendere alla pratica del pennello, e soddisfare alle commissioni che i gradevoli soggetti da lui trattati rendeano frequenti, avesse campo di tanto addentrarsi nello studio delle antiche cosmogonie, da potere sfoggiare, senza l'altrui presidio, la notevole erudizione che appare in questo composto. Le varie figure qui espresse sembrano aver ricevuta la vita loro dalle idee che ci ritraeva la dotta penna di Varrone o di Macrobio, nel farsi interprete a quelle dell'antica Grecia. I fondatori di tali dottrine consideravano in Giove l'anima del mondo, la cui virtù si estende nei vasti campi dell'etere ove eccitava il calore e la luce: essi credevano che i tuoni ed i fulmini si formassero in una sfera molto più elevata di quella della Luna, da cui il Padre degli Dei scagliava sul mondo le tremende sue saette. L'Aria era rappresentata da Giunone la quale dominava più particolarmente sull'atmosfera che è interposta fra la Terra e il suo satellite. Alla regina del cielo eran ministre quattordici ninfe,

Sunt mihi bis septem præstanti corpore nymphæ (Virg.)

destinate ad eseguirne i comandi, fra cui precipuo era l'ufficio che i poeti attribuivano ad Iride, sua messaggera, mentre ella diceva essere sua favorita Deiopeia, che, come di tutte la più bella, era da lei proposta a sposa ad Eolo, acciocchè scatenando egli i venti sul Tirreno vi affondasse le navi d'Enea. Presso alcuni mitologi non solo avea questa Dea dominio sull'aria, ma era l'Aria istessa. Ecco perchè l'artefice fece dominare a protagonista in questa grandiosa scena Giunone, che, sedente sull'aureo cocchio tratto da due pavoni, ne

regge colla destra le redini, mentre auriga e foriero la precede un alato amorino,

> . . . . Stabili Saturnia curru
> Ingreditur liquidum pavonibus ethera pictis.[1]

Era gentil pensiero del pittore esprimere sotto l'aspetto di vaghissime fanciulle spazianti intorno alla Dea le varie meteore dell'aria. Quelle che prime stanno alla manca del carro sono la cometa, contraddistinta da lunga striscia luminosa simile alla capigliatura di quegli astri, e il *Vapore celeste*, sulla cui fronte splende un vampo di luce fosforica. La seguon, quali ancelle, due altre che levando le candide braccia fugano i nembi e rasserenano il cielo sul passo del celeste corteggio, su cui, a modo d'arco trionfale spiega il variopinto semicerchio la ninfa dell'arcobaleno. Alla destra di Giunone, velate le belle membra da discrete nuvole, si mostrano tre altre di sue seguaci; quella che presiede alla pioggia, in atto di diffonderla soavemente dall'urna d'oro che versa sulla terra; e le due che con mani, a cui meglio direbbero i fiori o le cetere, maneggiano la folgore e il lampo, che, con fisica esattezza, volle l'artefice nel quadro, come sono in natura, insieme uniti. A poca distanza da queste, due vispi amorini che, con quanto hanno di lena, si sbracciano a battere il tamburo esprimono il romoreggiare del tuono. Ultima di quel gruppo, la ninfa delle *Rugiade* le spreme con doppio zampillo dal niveo seno; immagine in cui la pittura e la poesia, vicendevolmente fra loro aggraziandosi,[2] ripetono quella

[1] Ovid, Nas., *Metamorph.*, lib. II.

[2] Non potè dirsi la stessa cosa dell' idea che al Vasari proponea Don Vincenzio Borghini, in occasione delle feste celebratesi in Firenze pel matrimonio del principe Francesco, figliuolo di Cosimo primo. Fra i vari apparati d'archi trionfali, di colonnati, d'obelischi e di statue che si eressero in quella circostanza, dovea pure costruirsi una fonte marmorea simile al

tramandataci dagli antichi, che alla *Via Lattea* fecero segno le stille, che, alla forte stretta d'Ercole infante, spicciavano dalla mammella di Giunone,

Pectore reginæ Divum, cœlumque liquore
Infecisse suo; qua propter lacteus orbis
Dicitur, et nomen causa descendit ab ipsa. [1]

Ai graziosi gruppi di tante ninfe soprapponea l'artefice, a modo di gloria del quadro, una chiassata di petulanti amorini, snidiati dalle nuvole, che facendola da falconi, volatili contro volatili, corron dietro non solo agli uccelletti, ma anche ai grifagni loro persecutori, e si slanciano fra quegli spazi nelle più snelle e abbandonate attitudini.

Ultimo episodio di questo poema, episodio di forza che fa artificioso contrasto ad una scena tutta di grazia e di femminil leggiadria, si mostra Eolo seduto alla bocca della pietrosa e vasta caverna ove fremono imprigionati i venti

. . . . Hic vasto rex Æolus antro
Luctantes ventos tempestatesque sonoras
Imperio premit, ac vinclis et carcere frænat.

Quantunque dopo avere assaporate le varie impressioni che ci deliziarono in questa immaginosa tela, riesca difficile il sentenziare se al pennello dell'Albani o alla penna di Virgilio e d'Ovidio, o a quella del Marini e dell'Achillini, sia dovuta maggiore la nostra gratitudine, è impossibile resistere alla seducente attualità dell'opera

Nettuno dell'Ammannato, ma con più figure colossali, rappresentanti *Mari* invece di *Fiumi*, fra le quali suggeriva quell'erudito si collocassero alcune ninfe *che gittassero vino dalle mammelle* (Bott., *Lett. Pitt.*, tom. I, pag. 210), poichè, dicava, sebbene l'acqua sia necessarissima alla vita umana, ciò nondimeno, per dare allegria al popolo in tal festa, meglio acconvenivasi il vino. Sembra che quel degno priora non usasse mostrarsi troppo rigido nè sui mezzi, nè sul fine.

[1] M. Manilius, *Astronomicon*, lib. V.

che abbiamo sott' occhio, e negare la palma al pittor bolognese, il quale seppe, come ape, cogliere il più bello dei fiori poetici che germogliarono sull' antico e sul moderno Parnaso italiano.

Se, come in altro luogo notammo, il rasoio d' un barbiere,[1] detto ristauratore di quadri, non avesse guasto ciò che la falce del Tempo, dettone distruggitore, avea risparmiato nella figura d' Eolo (di cui egli facea qui un altro Marsia) questa stupenda Accademia, del migliore stile bolognese, ci sarebbe rimasta a modello di belle forme erculee e di stile michelangiolesco; ma dopo l' irruzione dei barbari che invadeano la Reale Galleria, chiamativi (come da altro Narsete) dal ciamberlano direttore degli oggetti d' arte nei RR. Palazzi[2] essendo stata alterata l' antica pittura, solo ne avanzò quel tanto che basta a crescere il nostro rammarico per la perdita del rimanente. A questo infelice *Dio dei Venti* è rimasto appena tanto di fiato da poter aprire il ferreo serraglio schiudente il varco ai turbolenti fanciulli dannati a quel duro carcere. I quali, gonfi le gote e sbuffanti ira dagli occhi, con impeto ne prorompono, *qua data porta ruunt*, pronti a sconvolgere da cima a fondo i tranquilli flutti che, a' piè della rupe, si estendono in vasta pianura, su cui, rasentando le onde, i merghi marini già sembrano annunziare vicina la procella invocata da Giunone contro le navi dei Trojani.

[1] Nell' articolo « *Sulla necessità di conservare all' Italia i monumenti delle sue Arti* » abbiam narrata la storia di quell' esterminatore di quadri, detto G. Tamburini, ex barbiere, che, coadiuvato da altri manigoldi, cagionava si irreparabili danni alla nostra Pinacoteca.

[2] La carica di Direttore della Galleria solo era creata quando il re Carlo Alberto, sulla proposta dell' autore di queste carte, fondava e facea pubblico l' attuale nostro Museo, esponendo alla considerazione e allo studio degli artisti e dei forestieri, i capolavori che prima stavan chiusi nei reali palazzi.

L' ELEMENTO DELL' ACQUA.

In questa vaga tavola, che meritamente può dirsi anacreontica, volle il più poetico dei pennelli bolognesi adunare in una sola sfera quanto abbia natura di più grato allo sguardo; la beltà feminea, la freschezza dell' infanzia, il verde delle selve, e l' azzurro dei mari. Benchè nè primo, nè solo trattasse l' Albani quest' aggraziata maniera di pittura, egli ebbe ciò nondimeno la gloria d' imporle il proprio nome perchè più d' ogn' altro la coltivò e la predilesse. L' origine di essa ha un' epoca molto lontana, e ne troviamo i primi segni presso gli antichi greci, fra cui si può ascrivere al pittore Ezione, (menzionato da Luciano) il primo luogo nell' eletta schiera. L' ingegnoso scrittore ci ha a sua posta dipinta la tavola ove l' artefice ateniese aveva rappresentate le *Nozze d' Alessandro e di Rossane*, che a ragione potrebbe dirsi albanesca benchè fatta tanti secoli prima dell' Albani. Aveva il pittore espressa l' avvenente fanciulla sedente sopra elegantissimo talamo nuziale, cogli occhi abbassati a terra come s' addice a pudica vergine. Ridenti le aleggiavano intorno leggiadri e vispi amorini, fra cui uno accostandosele da tergo e involandole il *flammeo* che le velava la fronte, la mostrava allo sposo in tutto lo splendore di sua bellezza: l' altro atteggiato a servile opera e prono ai suoi piedi le toglieva i sandali: un terzo, afferrato colle tenere mani il manto d' Alessandro, lo traeva con infantile sforzo presso la bella fidanzata, che questi, tenendo fra le mani il serto reale, si preparava ad incoronare; mentre Efestione, pronubo alle nozze, pareva appoggiarsi lievemente sull' omero del giovine Imeneo. Intorno a questi personaggi si vedeano altri amorini che

con puerile letizia scherzavano colle armi d'Alessandro.[1] Due di essi stavano strascicando a stento, e a modo di pesantissima trave, la lancia dell'eroe: due altri stringendo fortemente i manubrii dello scudo portavano in esso un amorino che imitando burlescamente il decoro regio, stavasi quivi con una gravità tutta fanciullesca: uno più protervo si teneva nascosto nell'interno della lorica rovesciata, da dove pareva voler insidiare ai compagni quando gli venissero da presso. Fece mai l'Albani nulla di più aggraziato, e non avrebbe egli potuto inscrivere a tal composizione, il proprio nome? Un altro artefice greco che dedicava il pennello alle blandizie di Pafo e di Citera, era Nealce il quale, ingegnoso e solerte nell'arte sua come lo disse Plinio, dipinse Venere attorniata dalle Grazie e dagli Amori, soggetto con tanta maestria trattato da Guido nel palazzo del contestabile Colonna in Roma. Pausia rappresentava il fanciullo Cupido in atto di gettar via l'arco e gli strali e di sostituire a quelle armi la lira apollinea, emblema di pace e d'armonia: e dallo scogliaste d'Aristofane venne detto vaghissimo e degno di sì chiaro pennello quello dipinto da Zeusi e da esso dedicato nel tempio d'Atene. Niuno di questi però ebbe vanto di sì grazioso concetto che potesse stare a paraggio di quello effigiato in un'antica pittura scoperta l'anno 1759 negli scavi fattisi in Gragnana nel Regno, ove sotto il succinto vestiario d'una semplice pollaiuola e colle maniche sul solo antibraccio, come usavano quelle d'Atene per non si scalfiggere sulle ceste nel to-

[1] « Ex altera vero parte alii cupidines in armis Alexandri ludunt; quorum duo eius hastam ferunt, similes baiulis illis qui trabis onere gravantur. Duo vero quemdam super clypeo jacentem quasi regem ipsum, arreptis clypei ansis ferunt. Porro unus in thoracem, supine iacentem, ingressus, insidianti est similis, ut ipsos quum trahendo ad se pervenissent, perterrefaciat. » (Lucian. in Iter. pars. II, pag. 624. Edit. Salmurii 1619.)

glierne e rimettervi i polli, era figurata una bella giovinetta che inginocchiata a terra stava traendo da una gabbia non già polli ma amorini, uno de' quali più leggero e procace già erane volato fuori, e l'altro ella lo presentava tenendolo per le ali a due fanciulle di fresca età, di cui una sedente che parea mercanteggiare il prezzo di quel grazioso volatile, e l'altra in piedi accanto a lei e lievemente appoggiata alle sue spalle: opera veramente albanesca, che potè dirsi un'anacreontica in colori, e mostrò a qual grado di finezza già era giunta la fantasia dei pittori in quelle età remote.

L'Albani ha trasportata su questa tela una delle più immaginose finzioni della mitologia greca. La sua composizione ci mostra Venere *Anadiomene*, ossia *emergente*, al momento ove, uscita appena dalle spume native, accolta dalle Grazie e dagli Amori, corteggiata dalle divinità del mare, è tratta dai Tritoni e dai Delfini in una conca marittima al lido di Citera. Al suo apparire si calmano i flutti agitati, il cielo si rasserena, si disperdon le nubi, e l'universo intero sorride alla Dea della bellezza, rivestendosi di fiori nati al suo nascere. Una delle Grazie, seduta sul dorso d'un ippocampo, e col destro braccio mollemente allacciandolo, sembra guidarne il corso, mentre le altre due, adagiate sul lido erboso stanno raccogliendo perle e coralli, che vezzosi e petulanti amorini fan loro piovere in grembo. Altri volteggian loro intorno, e prendon parte alle varie opere della pesca, chi traendo a riva le nasse cariche di preda, chi gettando ai pesci un amo appeso alla corda del proprio arco. Uno se ne vede che a cavalcioni sopra un delfino lo incita al corso punzecchiandolo con una freccia; alcuni altri librandosi sulle ali nelle più sciolte attitudini, vanno a sorreggere o ad espandere l'elegante velario che la Dea tiene spiegato al vento, sotto cui le elette

sue forme, fatte più belle dall'atto della persona, mettono in mostra quella leggiadria che appartenne alla madre delle Grazie e degli Amori. Fu gentil divisamento dell'artefice che in omaggio al cardinal Maurizio, suo alto patrono e committente, fossero, in questo più studiato e perfetto de' suoi *Elementi*, simbolizzati i tre principali fiumi scorrenti sulle terre Sabaude. Primo di tutti l'antico Eridano, a cui Virgilio dà nome di regio, coronato d'alghe palustri, e a modo di scettro tenendo in mano il remo, si appoggia all'urna marmorea con atto pieno di maestà. Seduta sull'erma spiaggia, poco sopra di lui, la Stura, gli fa umile tributo delle sue acque; il musco delle rocce alpine rileva il candore delle morbide membra, e l'eleganza delle forme giovanili. Il pittore ebbe l'avvertenza di collocare in luogo più elevato la bella ninfa che versa le acque della Dora Baltea, come quella che, avendo la sua scaturigine fra gli alti e pietrosi gioghi che attorniano il San Bernardo, sembra tenere su tutti la signoria.

Già nella dichiarazione sull'*Elemento della Terra* abbiamo presentato ai nostri lettori alcuni di quei fiori scolastici con cui l'illustratore di queste opere allindava le pagine della *Felsina pittrice;* e neppur ora vogliamo defraudarli delle elaborate grazie di cui egli rivestiva la semplice idea dei tre fiumi patrii qui espressi, a cui il dottor Zamboni fa versare il *tributo inclinato delle loro acque alla porpora del cardinal Maurizio.* Eccone l'intero passo: « Mirauasi coronato di fluttuoso ma pacato diadema, che risplendendo a guisa di cristallino specchio, rappresentaua, mi penso, con la felicità dello Stato gl'innumerabili trionfi della casa Sauoia. Non si era scordato l'auuertito pittore la Dora e la Stura, ricche ambedue delle acquee abbondanze, che, da umida urna inchinato, rendeuano il tributo alla porpora del serenissimo

Mauritio. »[1] Dopo le tante e sì basse adulazioni immaginate dalla piaggeria cortigianesca, era difficile inventare qualcosa di più scipitamente ridicolo di quella porpora cardinalizia, che la pesante rettorica dello scrittore ci presenta all'immaginazione come lavata dalle anfore di tre divinità mitologiche. E si dee convenire che il grado di caudatario o ciambellano di quel principe della Chiesa a niuno meglio si sarebbe attagliato che a colui, il quale, ai mille inchini praticati alla sua corte, aggiungeva ancora quello dell' urna dell'Eridano; cosicchè egli era da riputarsi degno di capitanare quella falange di adulatori che Ovidio vedea pavoneggiarsi in mezzo alle reggie, e che in tutti i secoli sempre ne furono il precipuo e naturale ornamento,

Agmen adulantium media procedit in aula.

Gli *Elementi* dell'Albani sono da annoverarsi tra quei più preziosi dipinti che ci eran rapiti dalla prepotente barbarie della Repubblica francese, la quale gli chiamava *les trophées sacrés de nos victoires*, e che avendo noi coi nostri alleati ritolti loro colle armi alla mano, sono per la doppia ragione che corre tra spoliatori e spoliati divenuti anche per noi i *sacri trofei delle nostre.*

L' ELEMENTO DEL FUOCO.

Gli omaggi che resero a questo elemento tutte le nazioni del mondo principiando dagli antichi Ebrei, ove Mosè volle perenne il fuoco sopra l'altare di Iehova, e Davidde pose il suo tabernacolo nel sole, fino ai Greci che lo dissero il principio di tutte le cose e ai Persiani

[1] Malvas., *Fels. Pitt.*, parte IV, pag. 241.

che lo adorarono, avrebbero dovuto indurci ad accordargli il primo luogo anche fra gli Elementi creati dal magico pennello dell'Albani, ma in una quadreria, ove, alla dignità della sostanza primordiale dee prevalere quella dell' opificio pittorico, noi l'abbiamo deliberatamente collocato all' ultimo grado, non tanto per l'inferiorità della composizione, quanto per le tante ingiurie che quest' infelice tela ebbe sofferte dalla mano del Tempo, e da quella più micidiale degli uomini.

Il concetto del pittore è stato evidentemente di porre qui insieme a confronto il fuoco materiale ossia quello che liquefà i metalli, ed il fuoco morale ossia quello che liquefà i cuori. Egli figurò nell' alto dei cieli la Dea della Bellezza sedente in un trono d'oro. Tratta da due colombe Venere accende di sua mano la face dei volanti amorini che l'attorniano, alcuni dei quali, slanciandosi coll' ali aperte e ferme attraverso ai campi eterei, vanno ad allumar di quelle terribili fiamme l'intero universo; mentre gli altri della Idalia famiglia, impadronitisi della fucina di Vulcano, battono sull' incudine il ferro degli strali, che temprano poi al fuoco delle proprie faci insieme unite in un sol vampo. Sdraiato presso il suo antro, stupito e quasi stupido nell' aspetto, Vulcano si appoggia svogliatamente a pesante maglio, come un Fiume antico sulla propria urna, e sta guardando all' improvvisa invasione che ai neri ciclopi delle caverne di Lenno sostituì di colpo sì aggraziati e candidi fabbri. Frattanto il sommo Giove, sceso a dorso d'aquila dall' Olimpo, tratta colla rovente destra quei tremendi fulmini che pur non bastano a intimorire i protervi intorno a lui formicolati, i quali, dopo aver trapassato colle saette loro l'acciaio e il marmo, osano farvi segno il petto dello stesso Altitonante, che collo scettro invano gli minaccia. Dir che le svelte loro figure hanno tutta la

grazia delle albanesche, è dirne il più grande, come il più meritato e il più inimitabile dei pregi. Ma per quanto sia morale la lezione proveniente dalla vista d'un nume, trafitto da tali saette, a dimostrare non avervi al mondo potenza che non ceda a quella d'Amore, non si può perdonare all'artefice d'avere a tal modo tagliata in due la propria composizione, introducendovi quella gran figura trasversale, sotto al cui grave pondo sembra gemere e non poter reggere l'aligero ministro delle folgori olimpiche. La figura di Giove poi che, così atteggiata, è del tutto insignificante, avrebbe assai meglio resa l'idea del pittore, qualora fosse stata con isdegno rivolta al petulante arciero che sì audacemente gli addentrava uno strale nel cuore.[1]

Il tema sì poetico dei quattro Elementi[2] venne, al dir del Malvasia, trattato in due serie di quadri dall'Albani, e due successive volte commentato dalle prose e dalle poesie egualmente insulse della sua epoca. Nella scuola bolognese era il medesimo tema trattato, prima

[1] Non possiamo astenerci di qui citare, come attinente al soggetto, il madrigale ove lo Zappi riferendosi al fatto d'Europa e di Giove, che per rapirla si cangiava in toro, suggerisce una sì arguta risposta ad Amore da esso minacciato:

Disse Giove a Cupido:
Che sì, fanciullo infido,
Ch'io ti spennacchio l'ali,
E ti rompo quell'arco e quegli strali!
— Eh padre altitonante,
Tante minacce e tante?
A quel ch'io miro, hai voglia di tornare
A far due solchi in mare
Colle corna da Bove:
Disse Cupido a Giove.

[2] Fra i pittori che primi trattarono il tema dei *quattro Elementi* si dee con ragione annoverare Paolo Uccello, che, nelle quadrature dipinte nella cappella de' Peruzzi in Firenze, gli rappresentava assegnando a ciascuno un animale che con quello si confacesse; alla *Terra* una talpa, all'*Acqua* un pesce, al *Fuoco* una salamandra, e all'*Aria* un camaleonte che (scrive il Vasari) ne vive e ne piglia ogni colore. Nella nostra dissertazione sulla *Zoografia presso i Greci e gl' Italiani* abbiam menzionato l'errore madornale che fece scambiare a quell'artefice il camaleonte col cammello.

col pennello dalla gentile Elisabetta Sirani scolara di Guido, e poi col bulino da Lodovico Carracci. Le moltiplici attrattive proprie di siffatto argomento gli meritarono altresì le predilezioni d'alcuni pittori delle Fiandre, i quali investendone, a norma del tipo naturale, la propria fantasia, gl'improntarono il carattere della nativa scuola. Nel libro di G. B. Descamps si trova annoverato fra questi uno dei più chiari di essa, Pietro Boel discepolo di Snayers, il quale, essendo abilissimo pittor di fiori, di questi si valeva a rappresentare i quattro Elementi, adattando a ciascheduno quelli appropriati a definirlo. Nulla certo di più ovvio, se egli avesse rappresentate le stagioni a cui anche l'istesso inverno porta il suo debole tributo, ma trattandosi d'Elementi, è assai malagevole comprendere quali fiori potesse il Boel, per quanta ne fosse l'abilità, trovare nell'aria, e soprattutto nel fuoco; epperò noi lascerem volentieri la malleveria del fatto allo scrittore che ci dichiarava le vite degli artefici olandesi e fiamminghi, di cui qui sotto trascriviamo il testo.[1] Rivale a Pietro Boel come erane al Breughel e a Davide de Heem, riusciva anche Giovanni Van Kessel (superando le stesse difficoltà) a rendere i fiori interpreti al tema dei quattro Elementi, e produsse opera tale di studio, di grazia e di colore, che per la sua bellezza venne spesso attribuita al soave pennello di Breughel di Velours. Sulle tracce di G. Van Kessel, Ferdinando, suo figliuolo e suo discepolo, dipingeva sul rame i quattro Elementi, ed aveva il gentil pensiero d'esprimerli con altrettanti fanciulli attorniati da oggetti propri a dimostrarne i ca-

[1] « Quatre grands tableaux de ce peintre (les quatre Elémens) se voyaient autrefois à Anvers chez Nicolas Bloemaërt, fabricant de cuirs dorés. Chaque tableaurep résentait les animaux, les fruits, les fleurs et les plantes convenables à désigner les différents Eléments » (Descamps, Vies des Peintres etc., tom. II, pag. 349.)

ratteri. Era l'Aria rappresentata da un vago infante, portato come già Ganimede da un'aquila, e circondato da uno stuolo d'uccelli d'ogni specie; la Terra erane da un altro che appoggiavasi a maestoso leone, a cui facean bella corona le piante, i fiori e i frutti che ella produce; un fanciullo che sedente sul suolo d'affumicata fucina stava attentamente considerando elmi, scudi e corazze di fino lavoro, rappresentava l'elemento del Fuoco; il pittore fiammingo, fedele all'indole di sua scuola, aveva ivi pure collocata la figura d'una scimmia che, deliziandosi fra i globi vaporosi del tabacco, alternava i propri diletti con un bicchier di rosolio che teneva in mano; l'Acqua finalmente era simbolizzata da un fanciullo seduto sulle sponde del mare, che reggeva in mano una conca marina, e intorno a lui una grande congerie di pesci, conchiglie, coralli ed altre piante acquatiche imitate colla più scrupolosa diligenza. Il buon successo che incontrò tal lavoro, indusse F. Van Kessel a replicare l'istesso tema in tavole di maggior mole, ove potè svilupparlo con novelli episodi e con più sottili ricerche, avendo avuto agio di valersi degli studi che in una lunga carriera suo padre avea fatti sulle opere della natura.

Tali furono le varie ed eleganti invenzioni che il magnifico soggetto dei quattro Elementi suggeriva alla fantasia dei pittori italiani e fiamminghi: soggetto che sotto gli auspicii del munifico cardinal Maurizio di Savoia valse a Francesco Albani uno dei seggi più vistosi del Parnaso pittorico d'Italia, e concorse a collocar le poetiche sue inspirazioni presso le più leggiadre che mai meravigliassero l'antica Grecia, ed a farlo il felice rivale d'Esiodo e d'Anacreonte.

CONCLUSIONE.

E giunti noi fra questi ameni giardini, ove colle bellezze della creatura così magnificamente si armonizzano le bellezze della creazione e ove l' arte sembra aprire allo stanco pellegrino i tranquilli recessi del suo Elisio, qui segnamo ormai il termine del travaglioso viaggio da noi impreso per visitarne i vetusti monumenti: e affinchè nè a noi nè ad altrui inutile riesca la devozione che ci condusse successivamente ai di lei santuarii, e le osservazioni da noi fatte sui diversi riti de' passati adoratori giovino a quelli che saranno per professare il culto medesimo, qui sull' estremo limite della nostra palestra intendiamo offrir loro, a modo di amichevole memoriale, il più inestimabile dei precetti che una profonda meditazione sull' essenza dell' arte, e sulle circostanze del suo corso nella società, sia per suggerire a chi intenda promuoverne l' incremento. Lodatori del tempo passato, siccome è proprio della matura età nostra, noi lascerem volenterosi a chi ci succederà il duro e malagevole carico d' insieme paragonare l' opera pittorica dei nostri atavi con quella de' lor nipoti, e di pronunziar fra l'una e l' altra un adeguato giudizio. Noi professiamo però ferma credenza che l' attuale abbassamento degli ameni studi non sia da imputarsi nè ad una crisi operatasi nelle facoltà delle menti umane, nè all' avere l' imitazione della natura compiuta l' intera evoluzione del proprio ciclo, ma bensì alla divergente direzione che le esuberanze dello sviluppo industriale hanno improntato alle mire delle intelligenze, e soprattutto poi ad una causa in ogni tempo micidiale all' arte, ed a cui l' universale indifferenza al bello e l' universale ricerca dell' utile sono

precipuo eccitamento, vogliam dire il poco studio che ne fanno gli artefici. Se riandando le replicate note che nel corso di queste pagine ci avvenne fare talora sulle immani e quasi incredibili fatiche con sì pertinace assiduità sostenute da tanti chiari maestri per giungere ai sublimi gradi che toccarono, noi le poniamo a confronto collo studio breve, incompiuto e spesso svogliato e superficiale che precede e accompagna la carriera del moderno artefice, la cui opera trovasi quotidianamente interrotta ora dalle gravi preoccupazioni della politica, ora dalle esigenze della società, ora dalle geniali distrazioni che intorno a lui moltiplica il crescente incivilimento, con gran rammarico nostro riconosciamo doversi a tal precipua causa, ad una causa cioè che le condizioni del nostro consorzio rendono in esso immutabile, ascrivere la depressione in cui purtroppo versano le arti belle. Il perchè in virtù di queste attuali circostanze del mondo e dell'arte, dovrebbero gli adoratori di essa deporre ormai ogni speranza di vederne ricollocato sugli antichi altari il divin simulacro, a meno che quella fiamma, che così viva si riaccende negli animi di tutti i figli d'Italia d'insieme adunare le forze delle braccia e quelle degl'ingegni per rinnovarne le antiche glorie, non riconduca i cultori delle ingenue discipline a rinnovare altresì gli esempi di quel fervido e operoso amore al bello che partorì i mille prodigi delle passate generazioni.

Fidenti nell'avvenire, fidenti nei generosi propositi, di tanti milioni di volontà, noi non dubitiamo che in un dato e non lontano momento (scriviamo nel 1846) e sotto l'azione di una data e non lontana metamorfosi, sian per rinnovarsi anche i destini della pittura, e rinascere i giorni meravigliosi che elevarono la scuola italiana sopra tutte le altre del mondo. Il perchè evocando con viva fiducia nell'altrui animo lo zelo che divora il

nostro nel promuovere uno studio che legò alla nazione italiana tanti secoli di gloria, facciamo ultima, alle molte da noi scritte in queste pagine, una parola che in sè sola racchiude il precetto più virtuale alla rigenerazione dell' arte; quella gran parola che, deponendo lo scettro come noi la penna, e nell' atto di separarsi per sempre dai suoi amici come ora noi dai nostri, pronunziava uno dei più operosi fra i romani imperatori, Settimio Severo, e che noi con instanza raccomandiamo agli studiosi di spesso ripetere fra loro, e di attuare col fatto: *Laboremus.*

FINE DEL VOLUME SECONDO.

INDICE DEL VOLUME SECONDO.







